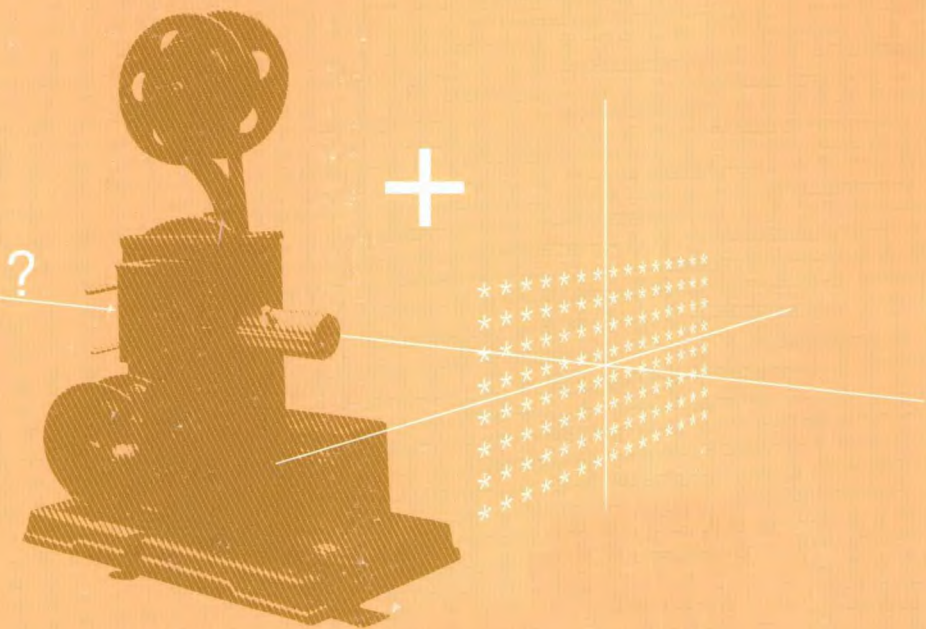


话题书系



影像书写

——大众文化的社会观察

(2008~2012)

张慧瑜 著



本书是以文化研究的方法对“后奥运”时期的社会文化界进行的文化观察。在书中，“影像书写”、“主流价值观”和“社会主体”呈三足鼎立之势，进入作者视野中的社会热点量极大：既有风云际会的明星人物，如葛优、韩寒，也有默默无闻的“沉默大多数”，如农民工、“80后”、“蜗居”、“蚁族”，更有在两者之间游走却吸引大量眼球的“草根明星”。作者始终怀抱“反思大众媒体”的立场，虽然自谦“书写个人文化记忆”，但其时代记忆感和话题通约性也极为明显。本书可以视为近年来最为鞭辟入里的影视书写，也是对08奥运以来的中国思潮、变迁洞若观火、启迪未来之作。读其书，不但能练就穿透大众媒体的“火眼金睛”，还可见出作者冷静分析背后隐藏着的那一丝沉痛与悲悯。

ISBN 978-7-108-04042-8



定价：35.00元

9 787108 040428 >

话 题 书 系

影像书写

——大众文化的社会观察
(2008~2012)

张慧瑜 著



Simplified Chinese Copyright © 2012 by SDX Joint Publishing Company.
All Rights Reserved.

本作品中文简体版权由生活·读书·新知三联书店所有。
未经许可，不得翻印。

图书在版编目(CIP)数据

影像书写——大众文化的社会观察：2008～2012 /
张慧瑜著. — 北京：生活·读书·新知三联书店，2012.5
(话题书系)
ISBN 978-7-108-04042-8

I. ①影… II. ①张… III. ①社会问题—研究—中国
— 2008～2012 IV. ①D669

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第043564号

责任编辑 卫 纯
封面设计 康 健
责任印制 徐 方
出版发行 生活·读书·新知三联书店
(北京市东城区美术馆东街22号)

邮 编 100010
经 销 新华书店
印 刷 北京市松源印刷有限公司
版 次 2012年5月北京第1版
2012年5月北京第1次印刷
开 本 635毫米×965毫米 1/16 印张14.75
字 数 160千字
印 数 0,001—3,000册
定 价 35.00元

前面的话

戴锦华

在我的“入室弟子”中，慧瑜也算得一个特例。

言其特例，并非由于他少年老成，勤奋治学，已著述颇丰，而是指他不仅以学术理路和思考将自己与我联系在一起，而且“开篇伊始”，便不断给我以荣耀的回馈。“师以生荣”，不是我的理念，也不是我的奢望。窃以为：博士研究生已不是一般意义上的学生，是刚上路的青年学者。所谓导师的意思，就是“扶上马送一程”，看他走稳，便是全部了。而后新科博士学业精进，扬鞭跃马，绝尘而去，令前辈或曰导师望尘莫及，原本是题中之义。但慧瑜却令自己成了例外。

这固然因为我和慧瑜的缘分可称长远。那时的慧瑜，大二？大三？也不大见他出现在我的“粉丝”群里，但每逢开课，细看，必有他专注的目光。那看似老成实则稚嫩的男孩便是彼时网络江湖上颇有字号的北大“新青年”之“电影夜航船”的版主。及至大学毕业，他便依旧讷讷地送了我一本网络影评结集的专书，厚厚的一本，

用了我一篇短文的标题做了书名。本科生出书，在彼时并不多见，况且如此规模。逐一读过，感动之余，偶犯“好为人师”之症，“精英主义”尾巴乍露，便对慧瑜说教：短小影评固好，有见地、有体认、有机智，但终不是学术，难成思想载体；要走思想、学术之路，怕是要改弦更张。说的颇轻，没想慧瑜便听进了，自此罢笔网络时评，开始颇具思想性的学术写作。江湖上时有抨击：戴锦华毁了一位未来的影评大家。也曾和慧瑜拿来做笑谈，他只是憨憨地笑，并不作答，也是无怨无悔吧。

但说他是特例，尚不止于此。直到就读硕士，慧瑜和我，我以为，只是若即若离，淡淡地远观而已。但学界同仁相聚，每每有人赞道：你的那个学生张慧瑜的确很出色！他某某篇文章确有乃师（我？）之风！我每每快活而尴尬地解释：慧瑜不是我的学生，但的确是个好苗子。这份误认，来自于他和我思想与立场的相近，理路与质地的相仿吧。倒是印证了我的想法：思想与学术的传承原本不拘师生名分。

到了博士阶段，慧瑜终于做了我的学生。但此时，他已是“初具规模”的青年学者。而且，他仍然话不多，却执拗地选择“无视”我对他的规劝：不要扬短避长，当代研究才是你的长项；相反选择了一个近代文化的题目切入。我当然默认，因为知道他在尝试挑战自己。他也就的确写出了一篇好论文；其好，不光是获得博士学位的意义，这也成了他学术起步的更坚实的基础。

慧瑜对学术，可以说是持久的热恋吧。他因热爱而为，以学术为目标和旨归。真的是一介书生：逐日读书写作、观察思考，但并非自苦，应是其乐无穷吧。这背后，该是某种对社会的责任，对现实的抱

负和诉求吧。

现在，到了慧瑜的第一个学术的收获期。在颇丰的厚重论文之后，慧瑜再次撰写文化时评，同样的敏感，但不一样的视野和厚度。这便是结集于此的文字。

由此，通向思想、抵达现实，文字与行动再度交织。写在前面，是为引玉之砖。

2012年3月草于加拿大多伦多

自序

一

与“文化研究”第一次“亲密接触”，是2001年秋季旁听戴锦华老师在北京大学中文系主持的文化研究工作坊。那时我刚刚读大四，对于“将来会做什么”还一头雾水。记得那学期讨论的主题是“中国当代先锋艺术”，参与者既有本系的研究生，也有法律系、建筑系的学生，甚至还有已经工作的小白领，如此多元化的氛围和身份，我这个小本科生也没有感觉丝毫的“见外”，还“壮着胆量”提交了一篇《关于中国地下电影的文化想象》的课程报告，这也是第一次尝试用文化研究的方法来处理感兴趣的文化议题。不过，印象最为深刻的是在一次讨论课中，听戴老师讲述当时正在全国不同地区发生的工人阶级大面积下岗的问题，这些曾经的“共和国长子”下岗后的生活比至少还拥有一份“土地”的农民更要艰难，这些话题给我带来了很大的

“触动”，也让我第一次意识到原来封闭在象牙塔里的“学问”不只是诗词赏析、作家研究，还可以处理正在发生或进行之中的历史和现实。这次“偶然”的人生际遇无疑唤醒了我内心深处的那份“强烈的现实关怀”的冲动，这也许不过是一种“未成年”的诱惑和奢侈，但这些看似不经意的触动一直若隐若现地支持、带领着我完成硕士、博士阶段的学习，直到很多年之后也依然是我从事学术研究最为重要的情感动力。

十年前的我正沉浸在对艺术电影的痴迷中，经常一个人在北京大学图书馆地下室看各种电影，也顺便写些感悟式的影评，并张贴在刚刚兴起的影视论坛上，还一度成为当时小有名气的业余影评人。这种大概持续了一年多的影评写作最终以《感官世界的灵魂——一个北大学子的电影手记及其他》的出版而结束。随着深入学习文化研究的理论与批评方法，我逐渐意识到那些看似“自然”、“自发”的观念、想法、个人经验，其实都来自于一种历史的规约和文化的建构，一种上大学之后逃离中学时代的“集体主义”而养成的“个人主义”的“自由”想象慢慢被打破。或者说，文化研究给我提供了一种反思性的视野和思考习惯，让我在阅读和看电影的过程中，始终会萦绕着一种自反性的问题：为什么会出现这些表述，这些表述来自于何种历史及文化的建构，这些建构又形塑了什么样的文化记忆和主体经验？

这并非简单地离开精英文化去“拥抱”大众文化，而是打开一种理解文化/文本的方法和态度，即使经常以“普遍”面孔呈现的理论文本也有着种种历史化的特殊性，即使那些带有自恋色彩的个人经验也可以被历史化和问题化。这种文化研究的方法和问题意识，可以让

我把一些不经意间遭遇的诸多文本：电影、小说、电视栏目、公车广告等作为理解当下中国社会的中介和症候，因为越是最简单、最直白的表述，往往越是意识形态运作最为成功之处。指认或命名这些色彩斑斓的意识形态，不是为了满足某种“洋洋得意”的自我阐释，而是对自己所身处的历史和文化有着更为清晰的认识。

“匪兵”是2008年我在网络论坛上注册的新网名，最初只是为了发表一些观感，自此便常以“匪兵”自居，对当下的文化、社会问题做些“即时”的议论，也算不枉与“时代”同呼吸、共命运。发牢骚或许是文科博士生（书生）的“恶习”，自知“积习难改”，便也放纵这“不务正业”的行为。在我看来，“匪兵”就是一个路人甲或路人乙，只配做个匆匆过客、“不太麻木的”看客或“凑巧的”围观者。在这个“打酱油”的时代，多一个“匪兵”不多，少一个“匪兵”不少，这也正是从事“专业”研究之外的一点小小的自我期许。下面，我想以“匪兵”之名重写自己的文化记忆。

二

选择什么样的立场和位置发言，是进行言说的前提。

喜欢“匪兵”这个名字，是因为所谓“匪”往往不是一种自我的命名，正如冷战的年代，我方把蒋介石骂为“蒋匪”，同样，对方也把我方骂为“共匪”，更不用说，“匪兵”或“土匪”始终与“官兵”存在着暧昧关系。一方面，“匪”是需要被消除、被剿灭、被抹去的他者，是给主流、中心添乱的绿林、草莽；另一方面，“匪兵”也可能被

招安为“官兵”，成为主流、秩序的一部分（如及时雨宋江一心要为众兄弟寻找一个朝廷的好名声），或者，“匪兵”揭竿而起建立了自己的“山寨”和统治（如托塔天王晁盖，占山为王的齐天大圣）。总之，“匪”与“官”表面上对立，却是最为亲密的好兄弟。即使自我命名为“山大王”的“匪”也有进军中心之嫌，甚至有时候还是一条终南捷径（“城头变幻大王旗”）。

对于“山大王”，印象最深的不是《水浒传》里的梁山好汉，而是童年时期伴随我长大的电视剧《西游记》，我是孙悟空的超级粉丝。从横空出世，到成为花果山的山大王（此时的孙悟空和占山为王的妖魔鬼怪没有什么两样），再到招安、大闹蟠桃会、重回花果山造反，还一度打上凌霄宝殿，要把玉帝老儿从宝座上拉下来，自己也要尝尝做玉帝的滋味（正如阿Q梦想中的革命就是把赵家的东西搬到土谷祠，睡一下秀才娘子的宁式床），最终难逃如来佛的手掌心，被压五行山下五百年，经历此劫难，孙悟空总算“成熟”为佛门子弟，变成了忠贞不贰、降妖除魔、辅佐唐僧取真经的“好孩子”。昔日的拜把兄弟牛魔王变成了要降服的妖怪，孙悟空也从一个“妖猴”修成正果获得如来封号的“神仙”（宋江式的理想终于实现了）。

在这个意义上，孙悟空是最大的造反派，也是最忠实的护法者。前者在60年代被拍成国际知名的动画片《大闹天宫》，“造反有理”的红卫兵曾被领袖命名为敢于造玉帝反的孙悟空，后者则是拍摄于80年代的电视剧《西游记》，孙悟空成了扫除天下妖孽的佛陀，成了正义和秩序的维护者。显然，从反叛到皈依，孙悟空的“七十二变”也变不过“历史”这个如来的手掌心。

这种反叛者的逻辑或者说“我一他”的游戏难逃二元对立的魔镜，恰如“匪”是主体的另一个自我，确认“匪”的位置，也是为了划定自我的边界，正所谓自我是他者的自我，他者也是自我的他者，可谓“你中有我，我中有你”。在这个意义上，自我与他者成了两面相向而立的镜子，相互映照，相互转化。

如果说孙悟空从一个匪兵变成了神仙，宋江率领众兄弟造反是为了换回更大的招安，那么在庙堂与江湖的对立中，另外一种匪兵就是行走天涯、武功高强的侠客、义士。在江湖世界中，朝廷永远都是侠客所拒绝的地方，因为朝廷意味着规矩，意味着黑暗、腐败、恃强凌弱，与侠客的除暴安良、救济贫苦的道义准则相违背，但是江湖真的就离庙堂如此远吗？在侠客/文人的想象中，放马山林（被现代武侠作为没有规矩也无拘无束的自由之地）、隐居江湖是最高的理想，但是恶人当道，使得这些身怀绝技的侠客“重出江湖”（黑帮片也延续了武侠片的基本逻辑，“人在江湖，身不由己”），而回归江湖的意义在于匡扶正义、重建正常的权力秩序。正如江湖的恩怨情仇无不是对武林盟主的位置和最核心的武林秘籍（如同核武器一样）的争夺，侠客的行为不在于对核心权力的拒绝和反叛，而在于对“江湖”秩序的矫正过正，除掉邪恶势力，使得江湖重归一个良好的秩序。在这个意义上，江湖无非是另一个朝廷，更不用说，侠士更大的意义在于保护被陷害的忠良来帮助朝廷铲除余孽（《少林寺》、《新龙门客栈》等），这与降妖除魔赢取真经的孙悟空是一样的。

不过，传统的武侠想象毕竟要在结尾处保留一份浪漫和可能性，完成任务的侠客要策马归林，就像西部片中的末路英雄/最后的牛仔一

样回归山谷，消失在天际边，从这个意义上来说，侠客恰好不是生活在江湖之中，反而追求的是江湖/庙堂之外的生活。可是，近年一部武侠大片《英雄》则彻底把侠客的反叛逻辑等同于朝廷的强权。最懂“孤家”心思的是侠客“残剑”，把“天下”的命运托“孤”给“寡人”的也是大侠“无名”，（“无名”是谁呢？是剑客、老师，还是乌合之众呢？）真可谓“明明白白我的心”、“我的心思你最懂”，体制或秩序的最大反叛者变成了对秩序的最大维护者。与其在水泊梁山安营扎寨，不如率众弟兄“心悦诚服”地受招安；与其刺杀秦王，让自己或别人占据秦王的位置，不如“心悦诚服”地自废武功，把那份“天下和平”的大业交给屠城的刽子手，这种反叛者“一抹脸”为统治者的变脸游戏，正好说明最大的反叛者内心深处无不怀着统治者的心灵，真可谓“恨之深”才会“爱之切”，反之唯“爱有多深”才能“恨有多切”。在这里，也许对于一个反叛者只能被宣判为“恐怖分子”的时代，识时务者应该“放下屠刀”、回归体制（当然，前提在于体制愿意招降纳叛）。也就是说，在这个后浪漫主义时代，回收这些 20 世纪的“造反的”孩子们才是优质教育的“正途”。

三

可以说，“匪”以“非”的立场和姿态无法否定“官”，反而把“官匪”对立的逻辑更加内在化。恰如主人与奴隶的逻辑，杀死主人，奴隶就能成了“人”吗？正如赵老爷骂阿 Q：你也配做人吗？可阿 Q 是最知道如何做赵老爷的。或者如黑格尔的洞见，最懂主人心思的不

正是奴隶吗？奴隶的“解放”是不是也应该是“主人”逻辑的胜利呢？主人成为“人”也不过是很晚近的事情，这种奴隶的自我主人化究竟是打碎了那面主人之镜，还是把主人之心指认为一份理想的自我之影像呢？这恐怕是一幅让人绝望的场景。也许根本不存在这样两面大镜子（无法以同一的主人来想象统一的奴隶，也无法以单一的奴隶来建构同质的主人），存在的只是无数的自我与他者，存在的只是碎片化的自我与他者，换句话说，在主人和奴隶的后面要加上“s”，从此，主人可以坦然，因为奴隶再也不会死盯着自己的“空位”，无数的主人和压抑结构可以分散奴隶的注意力。奴隶更可以坦然，因为奴隶被告知自己也有主体性，也可以获得主体的感觉（如同阿Q的精神胜利法）。这是不是意味着成为匪兵就是与主流合谋，甚至加固主流的顺序呢？

如果在“官兵”的位置上来界定“匪”，“匪”就是非“官兵”，而站在“匪”的位置上来界定“官”，“官”就是非“匪兵”，这只能带来“官匪一家亲”的局面，就连古惑仔都知道这样的道理。这也是20世纪一切打着反官兵的大旗最终都变成了另一种官兵的惨重债务（恰如社会主义对资本主义恨有多切，解体或改革之后，对之爱就有多深），因为最深的抵抗，也包含着最深的认同。这是不是意味着所有的反抗都是徒劳呢？恐怕不应该如此来苛刻“反抗”的意义，或许可以借用一句老话“哪里有压迫，哪里就有反抗”，反抗是被“压迫”内在询唤出来的，在这个意义上，反抗是不可能消失的，只要压迫不消失，哪怕“身在曹营心在汉”，哪怕阿Q的“续优胜记”，都是一种反抗的形式。因此，我心中的匪兵并不是“非”兵，而是要挖出官匪对立的墙角，要找到逃离官匪罗网的出路，所以，匪兵既不在官兵的官

殿里，也不在土匪的山寨中。那匪兵又在哪里呢？或许就在山野鲁莽之间，在人与影之间，是不想做鬼也不想转世为人的孤魂野鬼。

喜欢匪兵，还来自于少年时期反复观看的83版的《射雕英雄传》，在结束之后片尾字幕中总会出现匪兵甲、匪兵乙之类的群众演员，从此以后就很留意那些放置在演员表最末端的这些匪兵们。这些群众演员出演了这部戏，字幕中也给出了命名，但是却无法被观众指认出来，这种命名的方式是一种张显，也是一种遮蔽。与演员和角色被锁定为一个人不同，这些匪兵甲们只是一个能指，即使对应着演员的名字，也不可能被观众所记住或与演员“对上号”，只能以匪兵这个无名的能指来指称，甚至有时候连这个无名的能指也没有，只有如纪念碑式的罗列的人名（纪念碑往往是写满了名字的无名碑），这就是匪兵与演员的最大分别。可是，匪兵们确实参与了历史的剧目，也见证了历史，但他们不是导演，也不是编剧，更不是主要演员，甚至不能称之为演员，因为匪兵无法向人们说起他曾经演过这部戏（始终被津津乐道的是当年的“宋兵甲”如今已经成为一名被江湖人称“星爷”的周星驰），但是，他们确实在戏里面露了个脸，留下了一点痕迹，尽管被迅速地掩盖在一堆名字中间。

因此，匪兵是一个命名，也是一个没有命名的命名，或者说匪兵是一个位置，可能永远都是匪兵，也可能成为一名演员，只是匪兵有一种积极的参与意识，有一种坚持要出场的欲望，无论如何，也要争取“露个脸”，所以，匪兵是鲁迅笔下的“看客”，也许只是凑凑热闹，也许只能以“麻木的表情”参与表演，但能有表演的机会就好（正如《喜剧之王》中“星爷”虽然是一个跑龙套的，但却坚信

“我”是一个演员)。在这个意义上，匪兵是厚着脸皮也要去看热闹的人，是那些不安于坐在电视机屏幕前做观众的人们。在鲁迅笔下，有两个基本的角色，就是孤异的个人和麻木的看客，前者是启蒙者，后者是被启蒙的庸众。有趣的是，鲁迅没有写启蒙者如何去启蒙睡熟的人们，反而更多的是作为“戏剧的看客”来围观启蒙者，暂且不讨论启蒙者的这份被看的焦虑是否来自于“幻灯片事件”中日本同学的目光（一种外在的目光转换为内部的观看），这种启蒙者的位置在这个知识分子丧失了代言（再现/代表）功能的时代里，已经变得很可疑，在这个意义上，我更喜欢看客的位置，更喜欢那些兴致勃勃去看热闹的人们，他们参与演出，尽管不一定能留下名声（演员表中也没有他们的名字），但毕竟是一种对演出的介入，毕竟是去铭写历史的印痕，在这个意义上，看客是勇敢的匪兵。

“匪”固然是主体、自我所必须界定、规划的对象，但未必能够被驯服，因为真正的“匪”总也不安分，被驯服之后，又如同肥皂一样，成为逮不住的能指，从规训的五指山中滑落开去，尽管匪兵有可能面对孙猴子五百年的悲剧，但匪兵的“匪”夷所思，或许也可以捣捣乱，或许也可以受益“匪”浅，批判性言论不是对秩序的最大修补吗？

这就是本书原名“匪兵匪语”的由来。

四

收录在这里的二十五篇文章主要是近两三年写作的一些对影视、

文化现象的评论，在此向杨远婴、吴冠平、沙蕙、李云雷、田磊、张悦、宁二、王萍、鲁太光、李雷等师友表示衷心感谢和深深敬意，谢谢你们接受这些不成熟的“自然来稿”；向《话题》系列主编杨早兄和三联书店的年轻的“老编辑”卫纯兄表示真诚感谢，没有你们同仁般的友谊这本小书也不可能在壬辰龙年结集出版；向我所尊敬、热爱的戴锦华教授表示由衷感谢，您让我学会了思考，并获得思考的快乐！最后感谢我的家人，如此宽容和支持我这没有太多名利的工作。

2012年春节写于京郊百望山

目 录

- 1 前面的话 戴锦华
- 1 自序

第一辑 影像书写

- 3 独立制片电影中的底层讲述
- 18 “潜伏”与中国版的“窃听风暴”
- 27 《建党伟业》：红色记忆的拼贴与重组
- 32 “甄功夫”：功夫片的改写
- 37 “贺岁帝”葛优的文化功能
- 42 不“裸”的“裸婚时代”
- 48 变形金刚记
- 56 “从月光集市到中国”：宝莱坞的启示
- 72 从“县城”到“北京”：一份“80后”的电影记忆

第二辑 主流价值观的重建

- 87 “旧瓶”如何装“新酒”
- 96 “法治人物”的“除魔术”
- 103 “榜样的力量是无穷的”
- 110 “我是草根，我怕谁”：草根的“显形”
- 117 从“傻根”到“许三多”
- 123 “见证奇迹的时刻”：被凝视的草根达人
- 130 “非诚勿扰”被整顿与“主流价值观”的形成
- 134 “限娱”之后，“道德”能否重建
- 143 “为什么受伤的总是我”
——“失业”与“欺骗”的双重修辞术

第三辑 社会与主体

- 155 “精神家园”与“沉默的大多数”
- 161 “贪婪”与“信心”：金融危机时代的根源与药方
- 165 “劳动最光荣”
- 172 “房产”之争与关于“市场经济”的双重想象
- 182 “模范公民”韩寒
- 187 “不高兴”和“没头脑”
- 198 “在希望的田野上”
- 213 跋：匪兵、拾荒者与解梦师

杨 早

第一辑 影像书写

独立制片电影中的底层讲述

新世纪以来，最为重要的文化现象或许就是电影产业的跨越式发展，与中国经济崛起同步，国产电影不仅没有被好莱坞大片打倒，反而逆势上扬，形成一定的产业规模。在这种国产大片的华彩之下，艺术电影并没有获得更多的发展空间，与 90 年代的“地下电影”相比，浮出水面的“地上电影”在市场意义上更加销声匿迹。第六代刚获“政治”解禁，就遭遇市场的藩篱，这恐怕是始料未及的事情。这是我近几年来写的最后一篇与第六代有关的文章（2008 年给《艺术评论》写的稿子，一年以后我成为这本杂志的编辑），曾经在新世纪之交的大学时代，第六代/地下电影是我的最爱。

这几年的中国电影市场，在票房上呈现越来越繁荣的景象，尤其是在国产大片的带动之下，国产电影的票房终于可以和进口大片平分秋色，这或许是 1994 年开始引进十部进口大片以及 2001 年中国加入

WTO 增加进口份额以后，中国电影少有的乐观景象。2001 年由李安的《卧虎藏龙》开启，2002 年张艺谋的《英雄》首次示范，逐渐形成了一种（古装）神怪武侠大片的产销模式。简单地说，这些大片的投资主体多为民营电影公司、改制后的国有影视集团和港资，过亿的制作资金主要用在制作视觉盛宴和地毯式的宣传之上，再加上在控制盗版和档期上的适当保护，这些国产大片大多获得过亿的票房佳绩，并占据当年国产电影票房的多数份额。

大电影，小电影

与此相对照的是，在国产大片的高票房和恶骂的二重奏中，还出现一种以《疯狂的石头》（2006 年）所开创的小电影（相比大片过亿的制作资金来说），这部投资几百万的电影获得了几千万的票房成绩。这种小投入大产出的示范效应，为一些中小影视公司提供了从诸多大片的“夜宴”中分得一杯羹的机会。与神怪武侠片不同，这些小电影多采用城市黑色幽默的套路，以小人物的仙踪之旅或意外卷入一场黑幕为核心情节，如《鸡犬不宁》（2006 年）、《落叶归根》（2007 年）等。因此，一种奇怪的景象出现了，在进口或国产大片的空隙中挤进了一些小电影，尤其是 2008 年贺岁档，一边是《投名状》（档期为 2007 年 12 月中旬）、《集结号》（档期为 2007 年 12 月下旬）和《长江七号》（档期为 2008 年 1 月下旬）接连不断的国产大片（包括港片），另一边则是穿插在这些大片中间放映的《命运呼叫转移》（2007 年暑期电影《爱情呼叫转移》的续集）、《大电影 2.0：两个傻瓜的荒唐事》

(2007年贺岁电影《大电影之数百亿》的续集)、《我叫刘跃进》、《耳朵大有福》、《棒子老虎鸡》等,在2007年10月放映的姜文的《太阳照常升起》和11月放映的李安的《色,戒》两个艺术大片之间,还放映了农村黑色电影《光荣的愤怒》。这些也已然类型化的小电影,为视觉华丽、故事空洞的国产大片增添了几分笑声。

在这些大电影与小电影之外,还有一种或许可以称之为艺术电影的获奖片,诸如贾樟柯的《世界》(2005年西班牙金伯爵奖)和《三峡好人》(2006年威尼斯金狮奖)、王全安的《图雅的婚事》(2007年柏林金熊奖)、李杨的《盲山》(2007年戛纳一种关注竞赛影片)等,这些电影有着自身的制作脉络,大多是第六代导演拍摄的独立电影。在90年代,这些独立电影往往被禁止放映,因此成为地下电影;而进入新世纪,地下电影终于浮出水面,上面提到的几部影片都公开放映过,只是这些获奖影片的票房惨淡,以至于2006年《三峡好人》与《满城尽带黄金甲》被安排同时放映时,上演了“好人”对抗“黄金”的悲壮景象。

这三种不同制作脉络的电影,再加上主旋律电影,成为80年代以来中国电影生产的主要格局。国产电影经过上世纪七八十年代的观影狂潮以后就开始滑坡,国产电影体制的改革也开始推进。80年代中后期,出现了艺术片(又称探索电影)、商业片(又称娱乐片)和主旋律三种电影格局。如果说90年代以来依靠国外电影节生存的艺术片和依靠政府资金支持的主旋律都有各自不同的生存之道的話,商业电影的成败一直作为中国电影市场能否成熟的标准。而90年代中后期以来,商业电影在进口大片的挤压下困境重重,直到2002年《英雄》式

的国产大片成为一种拯救国产电影的可能路径。但是，“口碑极差，票房极好”的却成为这些华而不实的国产大片的痼疾。不过，毋庸置疑，国产大片确实进一步扩充了进口大片所开创的城市中产电影观众的市场疆界，也就是说，凭借着相对高的票价（五十元到八十元一场），这些大片在中国大中城市培养了一批以白领阶层为主体的电影观众（如同中国市场经济的边界在城市一样，农村和小城市基本上在市场之外），尽管这些大片对一些微电影和艺术电影产生了挤压，但不管怎么说，这些为数几千万的城市中产阶级电影观众，支撑着当下中国电影的影院票房。

个人故事，底层叙述

本文所要关注的是第三种票房成绩不好但获奖的电影，这些电影最近也引起了很多讨论，与古装神怪大片与中国现实的不及物状态相比，这些影片更多地呈现了一种底层的生存状态，似乎曾经的地下电影再现了中国主流文化所遮蔽的“现实”，这些农民工、妓女、小偷成为“世界”景观的主体。而有趣的是，这些带有苦难色彩的影片并没有获得中产阶级观众的认可。

这些带有底层色彩的电影，在以第六代电影人为主体的早期电影中很少见（暂且不讨论第六代这个充满争议的命名）。早期的第六代电影往往更多地讲述“长大成人”的故事，比如经常以摇滚人或先锋艺术家的生活作为自画像，如张元的《北京杂种》（1992年）、王小帅的《冬春的日子》（1993年）和《极度寒冷》（1997年）、娄烨的《周

末情人》(1993年)、管虎的《头发乱了》(1994年)、路学长的《长大成人》(1995年)等。这种都市先锋艺术家在80年代的文化地形图中占据边缘位置,正如这些第六代电影人采用自筹资金拍摄电影的独立制片的方式一样,他们都处在被迫选择体制外的位置。80年代依托原有体制所集聚的精英主义文化在八九十年代之交瞬间溃散的结果之一,就是体制进一步碎裂,体制外的群体得以浮出水面,或者说独立制片的出现与原有电影体制的市场化改革所造成的松动有关。在第五代的万丈光芒之下,第六代电影人自觉地选择一种对第五代的美学反动,正如第六代的代表性人物张元所说:“寓言故事是第五代的主体,他们能把历史写成寓言很简单,而且那么精彩地去叙述。然而对我来说,我只有客观,客观对我太重要了,我每天都在注意身边的事,稍远一点我就看不到了。”(郑向虹《张元访谈录》,《电影故事》1994年第5期)这种对于客观、身边事的态度,不期然地与同样是80年代末期开始兴起的新纪录片运动具有相似的美学追求,在吴文光的《流浪北京》、时间的《我毕业了》等发轫之作中,一种拒绝80年代所形成的电视政论片的纪录片样态出现了,而这些第六代导演又或多或少参与纪录片创作,张元就是新纪录片运动中的一员(1994年拍摄过《广场》),贾樟柯基本上交替拍摄故事片和纪录片,《三峡好人》恰恰是其拍摄画家刘晓东的纪录片《东》的过程中产生出来的,而很多独立制片的拍摄动机来自于社会新闻。

新世纪以来,这些第六代导演拍摄了表现城市打工者、下岗工人、妓女等社会底层人物生活的影片,如王光利的《横竖横》(2000年)、王小帅的《十七岁的单车》(2001年)、王超的《安阳婴儿》(2001

年)、刘浩的《陈墨与美婷》(2002年)、李杨的《盲井》(2002年)等。与此呼应的是,在新纪录片中也出现同样的主题,如朱传明的《北京弹匠》(1999年)、杜海滨的《铁路沿线》(2000年)、宁瀛的《希望之旅》(2001年)等。这种由对先锋艺术家的关注转向对社会边缘人群的书写在某种程度上内在于“第六代”的影像策略之中。他们一方面关注于内心/个人,另一方面也强调对当下/现实进行“记录”,这种对“客观”的美学追求,既使他们转向自恋式的青春书写,又使他们把“我”/摄影机作为“文化现场的目击者”或时代的见证人,因此,纪实的风格成了他们影像的内在要求。在这个意义上,这些世纪末出现的独立制片依然在讲述他们看到的故事,或者说自己的故事,正如贾樟柯的故乡三部曲与他的人生体验有着内在的关系,而独立制片本身的边缘位置与影片中所呈现的边缘群体在主流叙述中的位置相似。另外,不得不说这种转向底层的视野又不期然地应和着国际电影节对这类影像的渴求。从“电影的事实”来说,这些拍摄底层的电影获得了国际电影节的欢迎,或者说在某种程度上,成为国际/西方指称中国的另一种影像修辞。在一篇《地下电影拍摄指南》的网络文章中,提到男主角应该是“处在失业或者某种不正常的状态”,女主角则是“性产业从业人员或失业的纺织女工”,影像风格要多用“长镜头和昏暗场景”,而且“一定需要一个很好的英文翻译,因为你的这个片子将会面对非常多的国外观众”,这篇带有某种嘲讽色彩的文章《地下电影拍摄指南》,却道出了游戏其间的某种心照不宣的规则,独立制片与国际电影节的权力关系依然制约着这些影像的表达。

最近几年,中国电影制片进一步多元化,一方面是国有电影制片

厂如同国有企业改制一样转变重组为具有市场主体的六大电影集团公司，另一方面是以华谊兄弟营业公司（冯小刚电影的出资主体）、新画面影业公司（张艺谋国产大片的出资主体）为代表的民营影视企业的兴起，电影制片体制的重组完全为这些独立电影人浮出水面提供了制度基础。但是，当第六代导演终于可以面对市场的时候，却遭遇了票房滑铁卢，也许把票房作为唯一的考量标准，对于这些艺术电影来说显得苛刻，可是似乎从另一个角度也可以看出，这些呈现社会苦难、底层生存的影片还无法赢得中产阶级观众的青睐，哪怕是人道主义的眼泪。或许问题并非如此简单。

80年代以来通过对左翼文艺的批判，一种把工农兵、人民尤其是底层人民作为叙述主体的创作方法遭到质疑。简单地说，作者与被叙述对象之间的代表机制变得无效，或者说这种把底层的苦难作为道德正义性的书写方式宣告破产，关于现实的想象发生了转移，尽管如此，这种80年代对左翼文艺的否定依然发生在精英阶层，凭借着主流意识形态的延续以及中学教育的滞后性，这种把苦难等于现实的想象依然是一种可资被唤起的批判现实的有力方式。世纪之交，关于底层的讨论在文学创作和批评理论泛起，无论是把这些描述现实苦难的故事作为对左翼文学传统的延续和对80年代纯文学创作的再反思，还是试图重新建立一种文学与现实的有效联系的尝试，都不得不面对文学创作和文学阅读本身的小众化和边缘化，或者说与独立制片中的底层叙述相似，这些底层文学也无法进入中产阶级的视野，或者说这种底层叙述被市场成功地放逐在边缘位置上，而底层叙述的出现，也恰恰与文学创作和独立制片在社会中所处的边缘位置吻合。

异化的空间，异样的人们

贾樟柯的电影，从《小山回家》开始，到《小武》、《站台》、《任逍遥》组成的“故乡三部曲”，再到《世界》、《三峡好人》，持续地关注小人物在社会空间中的状态，即使像《站台》带有大的历史跨度的影片，也选择了“站台”这样一个空间意向，或者说贾樟柯通过空间化的方式来处理历史。在我看来，贾樟柯电影的魅力在于中长镜头中的人物与空间的微妙关系（包括其拍摄山西大同的纪录片《公开空间》），在他的电影中，情节变成次要元素，推动故事发展的是人物不断遭遇或身处歌厅、台球场、浴室、卡拉OK厅、街头把戏等空间。而到了《世界》和《三峡好人》，人与空间的关系被进一步强化，“世界公园”本身就是一个巨型的微缩景观，而“三峡好人”也出没在拆迁中的旧城、灯火通明的新城和充满神秘色彩的三峡山水之间（三峡本身也是旅游景观），故事的情节变成这些异样空间当中的人的情感脆弱，在《世界》里是小桃纯洁爱情的破灭，在《三峡好人》中是韩三明看望十六年前的女儿而不得、沈红无法挽救的婚姻。这些简单、朴实甚至古老的情感似乎被这些急剧变迁中的现代空间所腐蚀，而空间中的人们，与其说是空间的占有者或游客，不如说更像一个匆匆过客。

现代空间与人的关系，或者说“异样的人们安然生活在异样的空间”中，一直是现代主义电影反思现代性的核心命题，如安东尼奥尼的电影所呈现的现代城市空间与孤独个人之间的关系，尤其是没有人

的废弃城市（现代废墟）更成为对现代世界的悲观隐喻。在这个意义上，贾樟柯的电影也试图呈现空间与人的疏离感。在《世界》中，“世界公园”不仅是体验一种时空高度压缩的全球化的最佳场所，还是北京/第三世界的大都市想象国际化的“窗口”，因此，在关于“世界”的表象中，中国/北京并不是“世界（公园）”的一部分，公园恰恰是北京作为国际化都市的一部分，正如广告语“不出北京，走遍世界”，北京是体验世界的前提。但是作为影片主角的打工者并不是通过对“世界公园”的游览来体验全球化，而是在这个“世界公园”的舞台上不断地遭遇到去蒙古做生意的同乡、从山西来北京打工的家里人以及来自俄罗斯的打工者（先是“世界公园”的演员，后是妓女），这或许就是在世界公园的全球化体验之外另一种全球化的景象：背井离乡、离国的打工者。其中，影片中格外让人感动的一幕是，中景镜头中，小桃和俄罗斯姑娘安娜在小酒馆中喝酒聊天，但是她们彼此听不懂对方的语言，空间的在一起无法阻挡她们之间的区隔，小桃无法听懂安娜要离开世界公园去做小姐的无奈和辛酸，她只感受到安娜能够出国的自由，正如她向男友感叹“天天在这待着，都快变成鬼了”，而小桃本身恰恰也是来自山西的打工者。在这里，影片展现了全球化的两面性，一方面是小桃从安娜身上看到的一种自由和无拘无束，另一方面，这种自由流动的背后是生存的辛酸。这些打工者是“世界公园”的一部分，或者说“世界公园”的维系者，但他们往往在“世界公园”中被抹去，正如《世界》片头有一幅被导演和论述者反复提到的画面，远处的风景是“世界公园”，前景是一个拾荒者背对摄影机走过，如果拾荒者是导演的自指的话，那么在世界公园的华丽景观中，并没有这些流动的

打工者的位置，或者说，她们可以在舞台上扮演，却只能消隐于舞台下面的地下室。最终小桃发现了男朋友的外遇，纯洁的爱情宣告破产，小桃选择了自杀，似乎是为了维护脆弱而美丽的爱情神话的尊严，这或许也是这些底层打工者得以对抗全球化的景观的唯一可能。

与《世界》类似，《三峡好人》中这种空间与人的对立更为凸显。贾樟柯丝毫不掩饰自己作为外来者的身份，反而把《三峡好人》中两位男女主角都设定为从山西来奉节寻找亲人的情节，这样摄影机的视角得以进入这座因三峡大坝的兴建而即将被拆除的古城。而作为影片情节的支撑，如同小桃的爱情一样，韩三明是为了见一见被妻子带走的女儿（妻子是十六年前被警察解救的拐卖妇女），沈红是为了寻找两年没有音信的丈夫，前者是为了找回父亲的身份，后者是为了找回爱人的心，结果都没有如愿。这种普通人的情感被放置在不同的空间之中，韩三明所身处的是正在被拆除的奉节老城，沈红则在欣欣向荣的奉节新城中寻找已成包工头的爱人。

城市废墟在西方的语境中经常被作为现代空间的毁灭或现代人的噩梦，而在中国的语境中，废墟或遗弃的城市往往成为战乱的表征，如同中国近代史中最著名的圆明园遗址作为遭受帝国主义欺辱和中国落后挨打的双重象征，对废墟的再现本身预示着对暴力/政治的反思。在80年代的先锋艺术中，废墟经常作为对“文革”浩劫的空间隐喻，而在90年代以来的城市扩建与拆迁中，拆除中的废墟（某种“残垣断壁”）也被作为当下城市日常景观中的一部分。在《三峡好人》中，历史和人们的记忆在“两千年的城市，两天就拆除”的速度中被逐渐升高的江水淹没，作为三峡人，或如小马哥的话，奉节（江湖）已经

变了，而他最终也被埋葬在废墟里，这与其说表达了“城市废墟”作为现代人的梦魇或坟墓，不如说无形的暴力在吞噬着库区移民对家园的记忆和情感。如同《落叶归根》的结尾处，千里背尸以求落叶归根，到头来家园拆迁变成了废墟，故乡即将被淹没。与拆迁的旧城隔江相望的是修建中的奉节新城，崭新的建筑和夜空中美轮美奂的跨江大桥，成为现代化的标志，但并不能挽救沈红和丈夫的婚姻，如同韩三明没有找回父亲的身份，沈红也选择了离婚。在废墟与新城之间，是神秘色彩的三峡山水，影片借用韩三明和沈红的眼睛，多次俯瞰似真似幻如同仙境的三峡山水。影片中的人物，生活在废墟、新城和山水三重空间之中，这种空间与其说是一种死水微澜，不如说是充满了喧闹的甚至魔幻色彩的神秘空间，一种不断地被飞碟打断的超现实空间。

当这种脆弱的情感无法找到的时候，影片中的一些细节却使这种超现实空间充满了味道。影片不断使用汉字来标识酒、茶、糖、烟等日常化的物质，这些与人的味觉相关的事物/食物，使人们可以体会到敬重（韩三明给麻老大的酒）、爱情（沈红喝下丈夫留下的茶）、兄弟情谊（小马哥给韩三明的糖）以及感情（麻幺妹和韩三明共享一颗糖），这些普通的物质成为唤起人们的情感与记忆的媒介，更有趣的是，影片开头的“变美钞”的魔术，成为对货币这一现代资本主义社会中最具有魔幻色彩的“钱生钱”的表征，而“钱”在韩三明和工友的手里，却成为一种对家乡的记忆和明证。

贾樟柯通过对这些简朴情感的维系或日常物质的品尝来反思全球化的空间中对于人的剥夺和压抑，可以说，这延续了现代主义电影中孤独的人生活在异化空间中的主题。在这里，异化的空间，是高度表

象化的世界公园、拆迁的废墟、建设中的新城和超现实的山水，正如淹没水下的家园/故乡，这些流动的打工者所能够保留的是记忆和脆弱的情感。但是，不管怎么说，这些身处底层的打工者，依然处在全球化的逻辑之中，正如《三峡好人》的结尾处，拆迁工友跟着韩三明去山西煤矿打工，他们在全球化所划定的落差中流动，尽管他们往往从全球的景观中抹去。

市场的外部，坚韧的女性

如果说《世界》和《三峡好人》讲述了生活在全球化时代的底层人的生存与挣扎，那么《图雅的婚事》和《盲山》则呈现了身处全球化/市场逻辑之外的人们状态。并非巧合，这样两部电影，都使用女性作为苦难的承受者和承担者，《图雅的婚事》讲述了图雅在“嫁夫养夫”的习俗中所经历的艰辛，《盲山》则是被拐卖的女大学生无法逃离山村的梦魇。这种性别化的书写方式由来已久，尤其是在“五四”以来的男性启蒙知识分子的视野中，娜拉走出资产阶级核心家庭的故事被移植为知识青年离开封建大家庭的比喻；在革命文学中，女性尤其是妓女由才子佳人中的红颜知己变成社会苦难的象征；在30年代左翼电影中，《天明》、《粉脂市场》、《姊妹花》、《船家女》、《三个摩登女郎》、《新女性》、《神女》等都以女性的出路作为呈现社会苦难和批判社会制度的方式，把妓女书写为“神女”和“马路天使”，并把这种性别选择与对城市空间的批判联系起来，城市成了女性的堕落之源。在这些与底层有关的独立电影中，妓女的故事也是最经常被借用

的叙述传统，如《安阳婴儿》、《哭泣的女人》、《陈墨与美婷》等。

与上述电影不同的是，这两部电影所选择的故事空间恰恰不是城市，而是远离城市的草原或山区，一种没有被全球化/市场染指的空间。简单地说，全球化的过程可以看成是市场的逻辑逐渐征服世界的过程，但是市场并不能涵盖整个社会，市场的存在和运行恰恰依赖于外部空间，比如“自然”一方面为市场提供能源，另一方面回收废弃物，即使在市场内部，家庭依然是市场内部的外部空间，充当着劳动力的培育者和回收者的角色，一方面为市场提供健康的劳动力，另一方面又是被市场淘汰的劳动力的收容所，在这里，伴随着城市市场化的过程，中国的乡村恰恰也充当着类似家庭的角色。如果说市场化的空间与都市空间、与建立在个人契约基础上的法律关系有着内在关联的话，那么这些市场之外的空间则受到另外一些逻辑、习俗的支撑。

王全安在谈到《图雅的婚事》创作缘起的时候说“我的母亲就出生在离这次拍摄地很近的地方。我一直喜欢那个地方的蒙古人，喜欢他们的生活方式和音乐。当我听说这个地方因粗暴的工业开发导致草场严重沙漠化，当地政府强令当地的蒙古牧民搬离牧区时，就决定在那一切消失之前，拍摄一部电影来记录这一切。而这个独特的婚姻故事，也是出自当地一个真实的事件。当我第一次采景到那里时，我觉得我是站在火星上，粗暴的工业开发污染使有些地方看上去简直就像地狱，我非常惊讶也非常生气”，因此，这部电影成为对没有被工业开发所“污染”的最后蒙古牧民生活的“记录”。正如导演非常自觉地分别出“我们”和“他们”，他们是没有被工业化的地方，而“电影拍完的时候，电影中的那些房屋和那些人也就消失了，他们再也不是

骑在马背上骄傲的蒙古人了，而变成了一些散落在城郊农田里的农民或城市角落卖水果的小贩，一些和我们差不多的人”。导演在市场/工业化之外寻找一种差异性的空间，而承载这种“骄傲的蒙古人”表征的不是残废的昔日英雄巴尔特，而是他的妻子图雅，一个具有坚韧和顽强性格的女性。这种对于最后牧民生活的再现，被放置在家庭空间中，图雅所面对的是需要抚养的孩子和残废的丈夫，恰如家庭在市场中的双重作用，表面上似乎是一个嫁夫养夫的故事，实质上是图雅/女性如何消化市场的债务的故事，而这个故事包裹在一种对蒙古/草原文化的认同和眷恋之上，这种眷恋使图雅最终拒绝被大款同学接到都市的拯救之路。这与其说是对一种具有古老美德的女性的彰显，不如说是一首对最后的蒙古游牧生存者的挽歌，在这个意义上，王全安似乎采取了和贾樟柯相似的策略，逃离或对抗全球化/市场的逻辑是一种古老的、传统的、美丽的情感与伦理道德。

《盲山》是李杨的第二部电影，可以看作《盲井》的续集。《盲井》中陷入圈套的纯洁而朴实的中学生，在《盲山》则变成了女大学毕业生，同样都是无知和淳朴的象征；不同在于，《盲井》中的中学生因其质朴的心灵不但没有被陷害，反而获得意外之财，《盲山》则是女大学生无法获得“拯救”，大山表面上是一个与世隔绝的空间，女大学生被封闭和囚禁其间。如果说拐卖妇女的非法性在于婚姻的契约不是建立在“自愿”的基础上，而不是女性作为一种商品。影片并没有呈现村民的愚昧或无知，反而凸显了另外一种生存逻辑，一如被拐卖的姐妹所说“要死还不容易，要活着就难了”，或如《三峡好人》中韩三明的妻子被解救之后，依然无法面对贫困的生活。对于有可能充当拯

救者的邮递员、乡村教师、下乡检查的领导、公车司机和本地警察都无法“解救”女大学生，现代的法律体系或拯救性力量无法深入偏远乡村，在这里，女性依然作为一种牺牲者，承载着这份时代之痛。

在面对全球化过程中，这些艺术电影的导演，显然对这种全球化的乐观景观抱有怀疑的态度，他们选择了现代化对普通情感的摧毁或通过一种对女性坚韧品格的高扬来反思全球化时代的生存，一种没有希望和救赎的挽留。如果稍微带入一些历史的视野，对于辉煌的30年代中国左翼电影来说，不仅诞生了《神女》、《马路天使》、《十字街头》等电影艺术史上的经典名片，而且在市场上获得票房成功，正如当时的电影老板回忆说，之所以在国统区拍摄左翼电影，与其说是一种“进步”倾向，不如说这些电影更能获得市民的认可，更有票房号召力。这些电影赢得了上海的市民观众，或者借用葛兰西的领导权概念，在市民空间相对发达的东方之都上海，一种左翼文化获得了领导权，尽管这些影片的主角往往是作为神女/马路天使的妓女或找不到工作的年轻人或经常失业的打工者，而不是劳苦大众或工农兵，也就是说这样一种以城市市民为观看视野的左翼电影所关注的问题与后来的左翼电影有很大的不同，反而与当下的这些独立制片具有相似之处（起码从观众主体来说，都是以城市市民阶层为主），尽管很难把当下这些获奖电影拉入中国左翼电影的脉络，但在在我看来，引入30年代左翼电影的视野或许更能凸显这些电影的困境，或者说，在现有的以城市中产为主体的观众视野中，这些电影还远没有有效地建立一种底层的文化领导权。

“潜伏”与中国版的“窃听风暴”

《潜伏》的热播掀起了又一波“谍战剧”的高潮，也迅速被聪明的网友改编为“潜伏在办公室”的职场故事，这与其说是谍战剧的新用途，不如说更是后冷战时代的观众想象卧底英雄的方式。

2009年谍战剧《潜伏》热播形成了不大不小的文化热点，也是继2006年《暗算》以来最为成功的间谍片，“潜伏”及其台词一时成为流行语，甚或被作为一种暂时伪装成另外角色和身份的小资及白领的自我调侃之词（《潜伏》的粉丝自称“潜艇”），更为有趣的是，这部电视剧使观众不仅看到了这些在“无形的战线”（第二战场）上与敌人（上司或同事）周旋的智斗或机关算尽的故事，还体会到一种久违的“信仰”的力量。

与其几乎同时发生的另外一个不大不小的文化事件，就是因写作《往事并不如烟》而备受关注的章诒和女士写的两篇“揭秘”文章《卧底》和《告密者》，指出文化名人冯亦代和黄苗子是潜伏在她家里及友人聂绀弩身边的“卧底”和“告密者”。与“潜伏”正好相反，

这些昔日的家中朋友却是情报机关收买的卧底，是自己家人的告密者。如同2007年获得奥斯卡最佳外语片的德国电影《窃听风暴》（艺术家的妻子也是告密者）一样，这是后冷战时代讲述冷战时期专制统治下出现的窃听者与善良、无辜的艺术家的故事。

只是与苏联、东欧阵营的溃败不同，中国并没有出现对冷战年代的秘密警察及同谋者的审判，因此，章诒和的两篇文章可以作为中国版的“窃听风暴”。这样两种间谍故事在意识形态诉求上却产生了完全矛盾的认同效果，如果说《潜伏》是以共产党为正义的一方来确定“潜伏者”的合法性，那么《卧底》、《告密者》却是因政权作为压制和专制的暴力机器而使得这些为党工作的“卧底”成为出卖灵魂的、猥琐的背叛者，有趣的问题在于，人们却能同时认同于双方的叙述逻辑，一方面认同于那些深入虎穴的“潜伏英雄”，另一方面也分享章诒和对于“卧底”或“告密者”的谴责，这样两种悖反的状态或许正好呈现了一种后冷战时代的文化症候，或者说对于50—70年代历史的正面与负面的论述可以和谐共存。

可以说，这样两个看似南辕北辙的文本同时讲述了两种不同的“卧底”故事，尽管它们有着各自的文化脉络，即以电视剧为载体的大众文化、以畅销书为代表的反右叙述，它们有着一个共同的对话对象，那就是50—70年代的左翼文化，它们都使用了冷战时代惯常的反特故事为情节结构，但又以种种方式偏离反特故事所承载的二元对立的冷战意识形态，或者说是50—70年代反特故事的当下变奏形态，因此，在回到对这些文本的解读之前，有必要把50—70年代作为冷战类型的反特片的基本特征呈现出来。

反特片的叙述逻辑

与《潜伏》最为相关的文本序列是中国电影史中存在的一种特殊的叙述类型，就是反特片或地下工作者故事片，尽管反特片并非只存在于电影之中，也是50—70年代的小说、连环画等大众媒体中经常出现的叙事形态。这种卧底故事与冷战有着密切的关系，因为作为冷战意识形态基础的对立双方，为卧底或潜伏故事提供了基本的正方与反方的二元对立。因此，在50—70年代有大量的苏联反特惊险故事翻译过来，如《一封遗失了的信》、《今夜将发生爆炸》、《红色保险箱》、《魔鬼峡谷》等，而在冷战对立的西方阵营最为著名的间谍故事就是007系列。所以说，反特或间谍片是带有浓重的冷战痕迹的叙述样式，并且可以迎合截然相反的意识形态叙述，而观众的主体位置就变得格外重要。

对于50—70年代的中国电影来说，也出现了大量的反特片，从新中国成立之初的《无形的战线》（1949年）、《人民的巨掌》（1950年）等，到50年代末期出现的《羊城暗哨》（1957年）《永不消逝的电波》（1958年）等，再到60年代中期的《冰山上的来客》（1963年）、《霓虹灯下的哨兵》（1964年）等，就连作为样板戏的经典剧目《沙家浜》（1970年）、《红灯记》（1970年）、《智取威虎山》（1970年）、《海霞》（1975年）等也是地下工作者的故事（作为无产阶级艺术典范的样板戏并非通过与敌人正面斗争，反而是地下斗争的方式呈现出来，是为了凸显敌强我弱的革命史，还是为了呈现一种敌我的镜像关系），而反

特片又一次拍摄高潮是七八十年代之交。如《黑三角》(1977年)、《保密局的枪声》(1979年)、《蓝色档案》(1980年)等,从这些耳熟能详的红色经典中,可以看出反特片是50—70年代几乎没有被中断过的叙述形态,并且成功地穿越了50—70年代的意识形态纷争。

简单地说,在50—70年代存在着两种反特片的类型或情节结构,一类是潜入敌后,获取情报,这类故事一般发生在新中国成立前,我方潜伏到国统区、日伪区,因为在这段历史中,共同存在着多重的空间(解放区、国统区和占领区)(如包括电视剧《潜伏》在内的《地下尖兵》、《51号兵站》、《蓝色档案》等),对于这种类型的反特片还充当着另外的意识形态功能,因为要深入虎穴,所以不经意间也就把敌方的氛围及腐朽堕落的生活方式呈现出来,尤其是那些国统区,主要是在上海从事地下工作的故事中,一种资产阶级的生活方式(如咖啡馆、舞厅等场所被作为国民政府腐败的标准和资产阶级的空间想象)被呈现出来,这种对于城市的负面想象成为80年代在批判左翼文化的背景中重新确立旧社会、旧上海的正面叙述的基础;第二类则是寻找潜入的敌方特务,也就是“抓特务”的故事。这类故事一般发生在新中国成立初期,有大量的敌特分子以冒名顶替或探亲访友的方式来到我方伺机破坏(如《国庆十点钟》、《寂静的山林》、《羊城暗哨》、《黑三角》等)。

这样两个基本的叙述类型导致观众认同却是截然相反的,一个是我方特工如何成功地潜伏下去,二是如何抓住敌方的特工。对于第一种叙述模式,观众认同于化装成敌人的孤胆英雄,对于第二种故事,观众认同于侦破特务踪迹的公安干警,尽管公安干警也往往采取化装侦查的方式。我方的特工人员一般是男性英雄,而敌方的特工则叫特

务，前者大义凛然、一身正气，后者则是贼眉鼠眼、妖娆妩媚。对于观众来说，一方面认同于我方潜伏的地下工作者，为他深陷陷阱而提心吊胆，另一方面又认同于我方公安干警，对那些善于伪装和蒙骗的狡猾特务深恶痛绝。

对于第一种类型，惯用的情节模式在于地下工作者如何取得敌人的信任，并从一次次的危机情景中脱险而出，而最为经常使用的解决方式，就是发现地下党真正身份的敌人也是自己人；第二种类型的噱头在于特务永远都隐藏在那个最不起眼的人身上，往往最像特务的那个人只是一个小角色，影片结尾真正的老狐狸才被指认出来。有趣的是，影片自身并不需要论证或指明正方与反方的位置。观众“自然”会认同于属于自己一方的角色，也就是说这种善恶分明的二元对立是一种意识形态的常识，观众获得观影快感的前提在于清晰地知道自己所认同的主体位置，这就使得作为反特片的两种叙述类型可以并行不悖地使用。因此，作为二元对立的冷战意识形态背景是这些故事得以讲述的前提，而不是结果。地下工作者或特务本身并不具有意识形态特征（地下党和特务应该是相同的职业），他们的正义与非正义来自于观众根据各自意识形态做出的判断。

更为重要的不在于这些反特故事不断地被重述，而在于每一次讲述都在看似相似的情节逻辑中发挥着不同的意识形态功能，比如对于七八十年代转折时期的反特片来说，作为冷战对立的国共两党的对立已经不是叙述的前提，孤胆英雄变成了被“四人帮”陷害、冤枉的正义之士，敌人则变成了“四人帮”及其毒害的同伙，如《神圣的使命》（1979年）、《405谋杀案》（1979年）、《戴手铐的旅客》（1980年）

等。这些影片与当时的伤痕文学相似，以被迫害的知识分子为主角来叙述“四人帮”的黑暗罪行，当把“四人帮”指认为邪恶的他者之时，也就确立了自我的认同及位置。在这个意义上，反特片所具有的冷战色彩已经被削弱，变成了一种服务于新的意识形态的有效模式，而反特片也在新时期逐渐转变为另外一种商业片类型——警匪片。

后冷战时代的卧底故事

如果说反特片是一种冷战类型，那么这种叙述结构在后冷战时代也大行其道，如香港的《无间道》系列、好莱坞的《碟中谍》系列、《谍影重重》系列等，为什么在冷战解体、二元对立被打破的时代，还需要这些间谍片呢？从007的最新几部可以看出，作为叙述套路和情节惯例，支撑影片最为重要的就是寻找007可以施展空间的敌人，其中最为重要的是延续了冷战想象，依然把朝鲜、中国、俄罗斯等社会主义和前社会主义国家作为假想敌，直到最近才把邪恶的传媒大亨作为一种西方内部的敌人。

但随着冷战的终结，这些间谍片也发生了一些变奏，其中之一就是重新把“我”指认为“非”，把敌人指认为自我，如《窃听风暴》，这成为审判社会主义体制的一种方式，另一种则是出现了双重或多重间谍片，或者说善恶分明变成了善恶难辨、非黑非白的无间状态。这或许可以看作冷战终结所带来的意识形态混乱的症候之一。在这里，我更关注的是另外一种在后冷战时代讲述的冷战背景的间谍片成为最近几年国际流行的叙事形态，尤其以2007年出现的《黑皮书》（荷兰）

和《色，戒》（中国）为标志，这些间谍故事改变了女性作为敌方特务的策略，讲述了反法西斯的女特工通过色诱获取情报的方式，与《窃听风暴》等对社会主义阵营的批判不同，在女特工与敌人之间存在着一种暧昧和挣扎的主体状态，对被色诱的敌人也有某种正面的认同。在这种大的国际背景之下，上面提到的两种卧底故事，就不仅仅是中国文化内部的事情。

《潜伏》作为日渐成熟的红色谍战剧，与2004年广电总局下令禁止在黄金时段播放警匪剧以及对红色经典禁止戏说的规定有关。最近几年许多50—70年代反特片被重新翻拍为电视剧，如《羊城暗哨》、《英雄虎胆》、《秘密图纸》、《冰山上的来客》、《蓝色档案》等，当然，也有《暗算》、《江山》、《五号特工组》、《红色追缉令》、《谍雾重重》等新创作的谍战剧，《潜伏》就是这个系列中最新的一部。这些或重拍或原创的谍战剧身兼红色经典和警匪剧的双重特征，并且与《激情燃烧的岁月》、《亮剑》等一批讲述革命历史故事的电视剧一起，勾画着关于红色故事的重述，或者说这种关于左翼历史的讲述与商业电视剧的特定元素有效地结合起来的谍战剧成为主流意识形态整合左翼历史的重要方式，这成为新世纪以来在新革命历史剧获得热播的背景之下，一种最为有效的讲述“信仰”的故事，尽管“信仰”究竟是故事的皮或肉还存在着争议。

《潜伏》延续了反特片、谍战剧的基本叙述策略：孤胆英雄，打入敌人内部。一方面与敌人周旋，另一方面把情报送到我方。与其他谍战剧不同的是，这位“战斗在敌人心脏里”的“地下尖兵”是由军统特务转变过来的，尽管这种转变有点突兀，但也提供了爱情的动力，

并最终在心爱的女人死去之后，把这种爱情转化为一种对革命、“为人民服务”的信仰，这成为支撑他继续潜伏下去的内在动力（这一点也与小说《潜伏》不同，小说中余则成“天生”就是共产党潜伏在军统中的卧底），这种感情和爱情的动力学也是红色经典改编剧所经常使用的一种解构革命逻辑的方式。

另外两种改写体现在，《潜伏》把地下工作改写为一种办公室政治或者中国人特有的权术文化（这也使得《潜伏》成为白领职场攻略手册）和把家庭生活叙述为一种“欢喜冤家”的故事，与《激情燃烧的岁月》、《历史的天空》、《亮剑》等电视剧中知识女性改造泥腿子革命干部相似但又不同的是，在《潜伏》中是知识青年余则成把农民妇女翠平改造为城里官太太的过程，也是作为游击队长的翠平逐渐失去行动能力的过程（“成事不足，败事有余”的角色），这种改造的前提来自于80年代把左翼、革命文化叙述为一种农民、农村文化的“土文化”或非现代的意识形态产物。在这些多重改写之中，《潜伏》成功地削弱或抽空了“信仰”的政治含义，变成了可以被白领观众接受的办公室政治与夫唱妇随的家庭秩序，在这点上，余则成比石光荣、李云龙、姜大牙更像知识分子式的英雄。

章诒和的文章可以看成是80年代以来反右叙述的最新书写方式。从新时期之初伤痕文学、反思文学开始，以落难书生（男性知识分子）受到政治迫害并最终获得拯救的故事来批判50—70年代历史的暴力和血污，这种主体位置吻合于改革开放的意识形态调整，其最大的问题在于无法呈现施害者与受害者往往身兼一体的复杂状态，或者说，受害者也并非始终处在被迫害者的位置上。

到90年代中期改革进入攻坚战的时候,右派回忆录、反右书籍成为文化市场中最为成功的一类畅销书,80年代的反右书写终于获得大众文化的认可,这或许正好可以遮蔽90年代中期所遭遇的社会阵痛而产生的对于毛泽东时代的怀旧情绪所带来的某种现实批判性。新世纪之初,《往事并不如烟》的热卖,使得这种50—70年代被压抑和批判的民主派人士替换了作为挺身抗暴的知识分子、诗人的想象,其在80年代文学与政治的二元对立所确立的作家与政治体制之间的对立也发生了偏移,但其受迫害者的正义性依然建立在施害者的非正义性之上。

而到了《卧底》和《告密者》两文具有一种与国际接轨的后冷战时代审判左翼历史的惯常情节,尽管其主角依然是无辜、善良、先知先觉的民主人士,但与80年代把知识分子作为与权力机器无关的无辜者不同,这些被章诒和指认出来的告密者曾经也是80年代以来反右叙述中的受害者,但显然他们也曾作为施害者的帮凶。因此,章诒和的“爆料”文章使得那种把知识分子作为纯粹的受迫害者受到一定程度的怀疑,尽管作为“往事”主角的自己依然处在历史无辜而又纯洁的主体位置上。只是这种反右叙述被有效地组织到关于50—70年代新革命历史电视剧中,如《历史的天空》、小说版《亮剑》并没有回避这段历史,反而是以把这段历史荒诞化的方式,使得这些革命英雄也经历被迫害的历史,从而达成一种既可以讲述“激情燃烧的岁月”的故事,也可以讲述知识分子式的受到小人诬陷的故事,彼此冲突的叙述被缝合起来。

因此,这样几个并非整齐划一,而又彼此充满了悖论或冲突的文本,通过借重卧底的叙述模式,却掏空了卧底故事所依托的意识形态含义,在去除冷战政治对立的意义上整合为一种主流意识形态表述。

《建党伟业》：红色记忆的拼贴与重组

《建党伟业》的故事早在 1991 年就已经被拍成重大革命历史题材故事片《开天辟地》，与后者相比，《建党伟业》的历史叙述更呈现一种支离破碎之感，除了重新确认 1911 年辛亥革命的“正统”之外，找不出更多历史感。有趣的是，90 年代初期的《开天辟地》在市场上无人问津，而《建党伟业》至少还创造了 2011 年国产大片的票房奇观。

2011 年暑期档“隆重上映”的《建党伟业》虽然没有能像两年前的《建国大业》那样引起热议，但几乎没有悬念，这部庆祝建党九十周年的献礼片必将“红”遍大江南北。相比从 5 月已经开始上映的多部献礼片都“泥沉大海”（中宣部、广电总局推荐了《秋之白华》、《惊沙》、《大太阳》、《歼十出击》等二十八部献礼片），《建党伟业》再一次成为主旋律电影中的例外。为什么《建党伟业》可以“一枝独秀”避免了主旋律在电影市场上无人问津的常态？显然，这种状况早在

2009年《建国大业》上映时就已经出现，这部中国电影集团出品的国庆六十周年献礼片创造了当时国产电影的最高票房，从而打破了主旋律没有票房的惯例。

明星阵容与革命记忆

相比主要以各省市宣传部门牵头拍摄的“小投资”的献礼片（不以票房而以获得政府奖项和文化政绩为主要目的），《建国大业》、《建党伟业》虽然没有过亿元的投资（前者三千万元，后者七千万元），但仅凭超豪华的“大明星”阵容，就连一般的国产大片也很难企及。这种主旋律在市场上两极分化的电影格局，与其说是商业院线对于大部分主旋律影片的“天然”拒绝（中宣部的“红头”推荐并不能保证院线会买账），不如说是当下中国电影市场的“正常”反映——少数大片一统江湖、大部分小片充当炮灰（商业片如此，主旋律也是如此）。在以都市院线制为基础的商业电影市场上，商业片/主旋律的区别远没有大片（大制作、大场面、大宣传）/小片（小投资）更为重要。

与通常意义上的主旋律/献礼片不同，这样两部“主旋律大片”是在新世纪以来中国电影产业崛起（与中国经济腾飞同步）的背景中出现的。从中可以看出，作为国有企业的中影集团在中国电影产业中的龙头地位，从其召集大陆与港台一线明星的能力就体现了无人能及的行政资源及市场优势，更为重要的是，这两部重大革命历史影片用明星重新改写了红色/历史记忆，使得90年代以来不断重构的红色经

典与市场经济下文化生产之间的裂隙走向弥合。

《建国大业》、《建党伟业》基本上属于八九十年代之交出现的“重大革命历史题材”的影片，相似的故事早已被拍摄为《开国大典》和《开天辟地》。相比之下，与后者的最大不同在于邀请国内外一线明星加盟，而没有使用特型演员来扮演领袖人物。在《建党伟业》上映之初，不管是不是有意炒作，最吸引眼球的事件不是哪个明星扮演了民国名流或共产党伟人，而是扮演毛泽东初恋情人的汤唯所演的戏会不会被剪掉。可以说，自从汤唯被宣布出演《建党伟业》就引起了争议。原因很简单，2007年汤唯在李安执导的《色，戒》中扮演色诱汪伪特工的女大学生，《色，戒》在内地上映之后引起了极大争议，汤唯虽然“一脱成名”，但最终受到广电总局禁止在大陆拍戏的封杀令。问题不在于汤唯这个带有“争议”的明星是否应该参演《建党伟业》，而在于明星机制已然在这部主旋律大片中发挥着重要功能。

大众明星的意义恰好在于他/她出演的每一个新角色都会唤起观众对于他/她曾经扮演角色，尤其是那些使其成为大明星的形象的联想。这正是《建国大业》、《建党伟业》之所以选择明星，而不是特型演员所带来的新的观影心理。从这个角度来说，观众在“数星星”的过程中积极而主动地从他们的观影记忆调出明星扮演过的原有形象，在这个基础上来接受或认同明星所扮演的这些新的历史人物。

大众明星与国家认同

2001年中央电视台电视剧制作中心拍摄的《长征》中大胆启用唐

国强来扮演毛泽东，不仅改变了80年代以来特型演员出演毛主席的惯例，更重要的是此时的唐国强刚好因在《雍正王朝》中扮演雍正皇帝而成为新的皇帝专业户（如扮演皇太极、李世民、朱棣等），使得观众很容易把唐国强版本的毛泽东与这些经历挫折终成大业的“开明君主”联系起来，从而把中国革命史也书写或类比于帝王建立基业的历史。这也正是新世纪之交古装剧中关于中国历史中的强盛君主及其所开创的盛世故事与大国崛起之间的呼应关系（在大众文化的逻辑中，中华人民共和国的成立也不过是这些开创了盛世的最新例证）。从这个角度看，《建国大业》选择唐国强来出演毛泽东显然延续了这种在大众文化中所建立的叙述逻辑，而让另一个皇帝专业户张国立扮演蒋介石，同样可以让国共之争变成是两个朝代的更迭，从而避免了对国共内战作为阶级之战的论述（如果考虑到唐国强所扮演的皇帝往往不是开国之君，而是经过一番弑君篡位又带来盛世的皇帝，就更意味深长了）。

在对明星的选择和使用上，《建党伟业》显然比《建国大业》更为用心。很多演员都是近期在国产大片或热播电视剧中出演过相似人物，从而更容易在明星所出演的这些角色与《建党伟业》中的历史人物之间建立互文关系。正如许多网友从周润发所扮演的袁世凯身上看到了《满城尽带黄金甲》中的掌握绝对权力的皇帝（打败了所有的反叛者）和《让子弹飞》中不可一世的黄四郎的身影，从而恢复了袁世凯作为“一代枭雄”的本色。陈坤所扮演的青年周恩来，也延续其在《建国大业》中扮演青年有为的蒋经国的形象，而王学圻饰演的蔡元培也有《十月围城》中李玉堂的影子，周迅所扮演的李达妻子王会悟很容易想起在《风声》中所扮演宁死不屈的地下党顾小梦。虽然汤唯

没能在《建党伟业》中出现，但《色，戒》中的另一个角色王力宏在《建党伟业》中同样扮演一个“五四”青年的形象。正是凭着观众对这些一线明星的熟悉程度，他们虽然在这些宏大历史中一闪而过，观众依然能够产生丰富联想，迅速完成一种文化对接。

《建国大业》、《建党伟业》不仅如此密集地邀请影视剧一线明星出场，而且众多明星主动、甚至不计报酬地要在如此主旋律的电影中“露个脸”。这种巨大的参与热情既不是国家行政动员的结果，也不是出场费的巨额诱惑，而是一种由衷地认同于为国家/祖国/党献礼的逻辑，最终实现了一种市场化的大众明星与“党的文艺工作者”/艺术家之间的完美结合。这种结合说明一种国家（身兼行政与资本于一身）/个人（体制内的艺术家与商业明星的界限模糊）之间的裂隙开始弥合。恰如中影集团董事长的韩三平，身兼两部影片的制片人/导演于一身，在《建党伟业》中扮演给一大代表拍照的摄影师，这某种程度上也成为这两部电影的隐喻，一种成功的国家资本的市场化运作，既实现了主旋律的价值，又获得了主流观影群体的认可。

“甄功夫”：功夫片的改写

甄子丹或许是香港电影“北上”以来最为成功的电影人之一，其“甄功夫”不仅成就了高票房和好口碑的《叶问》系列，而且也让“叶问”成为与黄飞鸿、苏乞儿、霍元甲、陈真等功夫英雄比肩的“爱国好青年”，不过，相比后者，叶问被塑造成一个不问江湖是非的、渴望与妻子、儿子过着平淡生活的好男人。

陈可辛执导的“不是武侠”的《武侠》电影，刚刚在2011年暑期上映，“甄功夫”成为影片最大的卖点。不过，这部被称为“科学/医学武侠”的电影，依然延续了甄子丹在《叶问》系列中的经典形象，一个不问江湖是非的、渴望与妻子、儿子过着平淡生活的好男人。这也成为“甄功夫”对功夫片的最为重要和有趣的改写。

近几年来，以近代拳脚武师为主角的香港功夫片（与古代刀剑侠客武侠片不同）再次借着新世纪以来古装武侠大片的热潮而登临内地，自2006年李连杰主演的《霍元甲》以来，甄子丹主演的《叶问》

(2008年)、《叶问2：宗师传奇》(2010年)和《精武风云·陈真》(2010年)成为代表作。影院观众(“成熟而理性的中产阶级”)对这种大败日本或西洋武士的廉价的民族情绪保持应有的警惕,认为这种打败外国的擂台游戏是一种阿Q式的精神胜利法,更有人一眼就看出了这种“雪耻型民族主义”是义和团精神的阴魂不散(民族主义=民粹主义=义和团式的排外运动=爱国主义被作为负面的词汇是80年代批判左翼文化实践的结果,其前提在于将“人民”重新变成群氓或“乌合之众”)。但是“民族主义”的污名并没有阻碍这些影片获得票房成功(都获得过亿元或两亿元的票房佳绩),为什么这些影片会获得对“民族主义”保持警醒的影院观众的认同呢?如果说香港功夫片自上世纪70年代因李小龙的出现而掀起第一轮热潮,90年代李连杰的黄飞鸿系列而掀起第二次功夫片热潮,那么最近这一波功夫片热又充当着什么样的文化功能呢?

新一轮功夫片热虽然也延续了《精武门》、《精武英雄》中受辱(“华人与狗不得入内”)、复仇(家仇国恨)的情节套路(正如《叶问2：宗师传奇》中“为生活我可以忍,但侮辱中国武术就不行”),但是这些打败东/西洋人的英雄更强调一种“贵在中和和不争之争”以及相互尊重和宽容的理念。2006年李连杰告别在好莱坞电影中充当配角和反面角色的命运回归到自己曾经拥有的“功夫皇帝”的位置。这部中国、香港和好莱坞联合拍摄的《霍元甲》把打败西洋拳师并被东洋武士毒死的悲情民族英雄的故事改写为一个“浪子回头金不换”的故事,一个年少气盛、只追求“津门第一”的好胜者,变成了懂得“仇恨只会生出更多的仇恨”和“世上的武术确实没有高低之分,只

有习武的人才**有强弱之别**，通过竞技我们可以发现和认识一个真正的自己，因为我们真正的对手可能就是我们自己”的“以武会友”精神的东方智者。霍元甲不再仅仅是一个通过擂台胜利来挽回民族尊严的中国人，而是一个认识到“不同的人有不同的选择”、“活着从来都不是一个人的事”的有责任感的英雄（现实中的李连杰也正是从这个时候开始成为一名慈善明星，一个试图传播大爱、拯救弱者的慈善家）。而得以使民族英雄脱胎换骨的方式就是把自我放逐到一处美丽的世外桃源（一处没有争斗、祥和的、受到传统伦理秩序呵护下的田园生活），这种被乡愁化的前现代乡土空间成为洗涤充满现代功名利禄之心的清新剂。

如果说李连杰版的霍元甲从一个民族主义悲情英雄变身包容对手的有责任感的男人，那么2008年《叶问》和2010年《叶问2：宗师传奇》中的叶问更是一个与世无争、重视家庭价值的好男人。与霍元甲、陈真式的民族英雄不同，叶问一出场就是一位拥有中产阶级核心家庭观念的乡绅，而且凭借殷实的家产过着衣食无忧的生活（还能接济朋友创办实业），对于叶问来说“最重要的是一家人在一起”（或者借老婆所述“我不管外面的世界怎么样，我只知道我现在很幸福”）。这些封闭在家庭空间内部的中产阶级/资产阶级，窗外的“风云”/历史只要不闯进家里，就可以“假装”什么都没有发生。叶问之所以会参加比武也是因为日军侵华使叶问从中产阶级（民族资产者）的位置上跌落到社会底层（正如影片放映的年代金融危机使得中产阶级岌岌可危），正是这种阶级位置的反转使得叶问从“佛山叶问”变成了“我只不过是一个中国人”（民族资产阶级只有在对抗外资的

时候，遭遇危机的时刻，才会格外强调“民族”的面具，以获得国内市场/民族国家政府的支持)。在《叶问2：宗师传奇》中，叶问参加“华洋拳赛”并不是为了区分胜负，胜利后的叶问面对西方观众，说出了李连杰/霍元甲同样的话：“今天的胜负，我不是想证明我们中国的武术比西洋拳更加优胜，我只是想说，人的地位虽然有高低之分，但是人格不应该有贵贱之别，我很希望从这一刻开始，我们大家可以学会懂得怎样去互相尊重。”这样一种“贵在中和不争之争”的宽容逻辑，已经不只是成为强者/胜利者，更成为一种“和平崛起”的谦逊姿态。

在这种宽容对手/敌手的过程中，不期然地实现了一种中国人内部的整合。相比之前的功夫片，这些功夫片创造了一个没有坏人、叛徒和汉奸的中国人群像，正如《叶问》系列中，没有一个中国人是坏人，即使第一部里的中国翻译也认为“我不是走狗，我是一个中国人”，而《精武风云·陈真》中无论是上海大亨，还是替外国人办事的探长，以及底层华工、青年学生、媒体人等都围绕在“陈真”周围。如果说在80年代这些民族英雄呼应着走向现代化的诉求，那么在经历经济高速增长、内部阶级分化严重的当下，这些带有中产阶级/资产阶级身份的民族英雄成为一种穿越阶级区隔、实现阶层和解的中介。正如出身富家的霍元甲、叶问，即使在落魄之时，也总有实业家的朋友作为后盾。（如《霍元甲》中开酒楼的农劲孙、《叶问》中开纱厂的周清泉、《叶问2：宗师传奇》中经常接济叶问的是报馆总编，而“超级陈真”虽然来自海外华工，但回到国内却潜伏为卡萨布兰卡的新股东，也获得上海大亨的支持。）有趣的是，在

《叶问》系列与儒家、谦谦君子的叶问形成了鲜明对比的事，作为乡下流民的金山找（北方人、底层、农民）却是地痞、无赖和山贼的代表。

在这种“中国人”的询唤之下，叶问获得包括金山找在内的底层人们的支持，而“超级陈真”也带领海外华工（在电影中被书写为与卡萨布兰卡相区隔的原乡式的空间）完成对日军总部的偷袭。在这个意义上，这些带有中产阶级/资产阶级身份的英雄所实现的功能在于把社会各个阶级整合为共同的民族身份，这也正是“超级陈真”不仅武艺高强，而且他的多重身份得以穿越多个社会空间和阶级区隔。也就是说，在这个被民族主义化的空间中，实现的是在民族国家经历现代化过程中所发生的异常剧烈的阶级分化的一种想象性和解，正如危机时代民族主义总能把内部矛盾转移为一种外部敌人的威胁。

“贺岁帝”葛优的文化功能

如果要评选这三十年来最有观众缘的大陆男演员，一脸坏笑的“葛优”恐怕会名列前茅。这个80年代末期成名的“顽主”，经过90年代初期的《编辑部的故事》，再到90年代中后期持续至今的冯氏贺岁剧中“铁打的男一号”，葛优成为最具票房价值的男演员，以至于2010年上映的三部贺岁大片同时选葛优做主角，葛优终于登上了“贺岁帝”的宝座，为什么“葛优”这个长不大的坏小子/北京混混会如此“畅销”呢？

2010年贺岁档被戏称为“葛优档”，有三部葛优主演的国产大片《赵氏孤儿》、《非诚勿扰2》、《让子弹飞》在一个月内先后上映，这三部分别由知名导演陈凯歌、冯小刚、姜文执导的影片影院总票房超过十三亿元，葛优成为名副其实的“贺岁帝”、“吸金帝”。如果说冯小刚的贺岁大片离不开葛优，那么陈凯歌和姜文为什么也会选择葛优呢？仅仅因为葛优对于国产电影尤其是贺岁电影的票房号召力吗？恐怕没

有如此简单。因为葛优不仅仅是一个演员，还代表着一种叙事、姿态和立场。

冯小刚不仅在1997年凭《甲方乙方》开拓了贺岁档期，而且成功地创造了冯氏贺岁片的商业模式，即使在中国电影市场陷入历史最低谷的上世纪90年代末和21世纪之初，“冯小刚+葛优”依然是最具市场号召力的品牌。新世纪以来，葛优从《甲方乙方》（1997年）、《不见不散》（1998年）、《没完没了》（1999年）中“一点没正经”的“顽主”/小市民，转变为《手机》（2003年）、《天下无贼》（2004年）、《非诚勿扰》系列（2008年、2010年）中的新中产。如《手机》通过建构一个前现代的乡村他者来参照充满谎言与欺骗的中产阶级生活，同样的叙事策略出现在《天下无贼》中，傻根这一淳朴的青年农民工成为贼公贼婆完善道德自律的“净化剂”，而作为旅游/风光宣传片的《非诚勿扰》系列则通过跨地域、跨国家的旅行/飞行中，建构一种脱历史、脱地域化的过着全球化生活的中产阶级主体身份。这种主体位置与新世纪以来国产大片所开创的以都市小资、白领及中产为主体的影院观众是吻合的。

在经历了魔幻大片《无极》的惨败之后，陈凯歌的人物传记片《梅兰芳》和《赵氏孤儿》都取得了不错的票房和口碑。如果说《梅兰芳》讲述了一个旧戏子如何成长/启蒙为具有独立自主意识的艺术家的过程，那么《赵氏孤儿》则讲述了被偶然卷入大历史/权力旋涡中的个人的故事。无论是追求艺术、收获家庭的梅兰芳，还是遭遇妻离子散的程婴，这些作为故事/历史主角的“个人”（普通人）都具有清晰的中产阶级主体的身份。正如《赵氏孤儿》一开始程婴怀恨封上那

间充满了妻子和儿子欢笑的房间，以及结尾处，死去的程婴唯一惦念/“看见”的就是抱着儿子的妻子。也就是说陈凯歌把程婴救孤并帮助孤儿完成复仇的故事改写为一个完美的中产阶级三口之家遭遇重创的故事，程婴成了赵孤（子）与屠岸贾（父）之外的角色，程婴既在历史之内，又处在父/子秩序之外。这样两部电影与90年代初期获得国际大奖的《霸王别姬》和《活着》形成了有趣的参照。后者延续了80年代以来“个人作为历史人质”的命题，讲述历史/政治/权力（包括50—70年代在内的20世纪历史都成为负面的指称）对于个人的暴力和伤害（《荆轲刺秦王》也延续相似的命题）。与之不同的是，拥有独立品格和艺术追求的“梅兰芳”已经拥有了面对历史暴力（如影片中所呈现的拒绝为日本人演出）的“信心”和能力（《霸王别姬》中程蝶衣却以艺术的名义为日本人唱戏）。《赵氏孤儿》中程婴虽然具有《活着》中福贵的小人物身份（同样都由葛优扮演），并且如福贵般受到历史风暴的席卷而无法把握自己的命运，但是相比福贵的无助和随遇而安，程婴至少拥有一间“尘封网结”的房间和“让他们相亲相爱然后复仇”的信念。也就是说，面对巨大的历史暴力，“梅兰芳”和“程婴”都不是“挺身抗暴”或“杀身成仁”的英雄，但是他们也并非如程蝶衣和福贵那样完全是一种历史的受害者和牺牲者。在这个意义上，梅兰芳/程婴式的中产阶级主体，改变了80年代以来革命者缺席下的主体悬置的状态，这种新的主体位置就是新世纪以来伴随着大国崛起/经济起飞而被急剧催生出来的中产阶级主体。

可以说，葛优在国产大片的叙述中占据着重要的结构性位置，正因为有了葛优版的程婴，陈凯歌才找到了“父/子”仇杀/相爱之外的

位置（一个母亲的位置），既不认同于王/权力的位置，又不认同于刺客/反叛者的位置。《让子弹飞》同样需要葛优，葛优的加入不仅为影片增加了笑料（正如葛优在冯氏贺岁剧中的角色），而且改写了土匪（正义）与恶霸（邪恶）的二元故事，让既非土匪、又非恶霸的汤师爷周旋于二者之间。如影片中反复使用的单孔望远镜所标识的张麻子与黄四郎之间的镜像关系，处在这一正邪之“间”的就是汤师爷。又如汤师爷在张麻子与黄四郎的斗法中充当“翻译者”的角色。与小说中的师爷不仅深知张麻子的底细，而且帮助张麻子策划如何打败恶霸不同，葛优版的汤师爷成为推动故事的转折点或情感动力。因为汤师爷，张麻子冒充县长进了城，因为汤师爷的阻拦，张麻子没有和黄四郎火并，而选择了智斗。可以说，葛优的出现不仅改写了经典革命历史叙述中革命者/游击队与恶霸/地主的对立，而且提供了一种二元对立之外的位置，一种与影片中作为愚昧庸众不同的“中间”位置。

从另一个角度看，《赵氏孤儿》、《让子弹飞》、《非诚勿扰2》这三部电影都是叙事断裂的电影，或者说故事被清晰地隔为两部分。《赵氏孤儿》前半部分讲述程婴遭遇“宫廷政变”而被迫卷入历史漩涡的故事，后半部分则是“化仇恨为爱”的故事。《非诚勿扰2》前半部分延续了第一部两个人的爱情故事，后半部分则转入对生死、人生价值的讨论。《让子弹飞》也是如此，前半部分是商业味实足的劫火车、冒充县长的故事，或者说是如何“站着挣钱”的故事，后半部分则转入土匪攻打恶霸的“革命”故事。与《赵氏孤儿》、《非诚勿扰2》以葛优为主体的故事不同，《让子弹飞》的转折点发生在汤师爷被假麻子打死后，张麻子才以复仇的名义第二次进城铲除了恶霸。借用《让

子弹飞》的结尾处张麻子告诉黄四郎的话“没有你，对我最重要”，在我看来，没有葛优，对这部电影来说更重要。正因为没有了葛优，张麻子放弃了“挣钱”，终于可以“大张旗鼓”地“除暴安良祭老汤”。

如果说“贺岁帝”葛优是当下中国商业电影最为重要的卖点，那么他们所形塑的叶问、陈真、刘金喜、秦奋等角色则是有责任感、有某种“民族/爱国”认同、有钱/有闲的中产阶级/男性的表率。但不得不说是相比这些成功榜样，“现实版”的“中产阶级”在金融危机/高房价之下却处在“被消灭”的状态，这在某种程度上使得影院中的观影体验再次承担着一种对中产阶级现实生活的遮蔽功能。在这一点上，好莱坞电影远比中国电影具有灵敏的嗅觉，中产阶级的内在创痛成为近几年好莱坞电影的重要主题。即使《变形金刚3》也要以山姆的就业难作为一种调侃和噱头，更不用说《阿凡达》中身患残疾的美国士兵如何在潘多拉星球“站立起来”的故事以及《盗梦空间》中的精神窃贼科布需要在一次又一次的“盗梦”中来救赎那份无法完满的欲望或家庭。从这个角度来说，把观众吸引到影院或让观众与影院之外的空间暂时隔开也许并不难，难的是如何打开荧幕的雾障，让这些“被消失”的中产阶级观众与影院空间真正地“感同身受”。

不“裸”的“裸婚时代”

2011年中国电影市场上最大的黑马是滕华涛团队制作的中小成本影片《失恋33天》，这部被认为接“白领、小资”地气的电影战胜国产大片和好莱坞大片的围追堵截，收获了三亿多元票房。这很大程度上与滕华涛、文章等制作团队近几年推出的现实主义电视剧《蜗居》、《裸婚时代》有关，尽管电影只不过呈现了一种“自怨自艾”的“小清新”，但影院观众已经被搔到痒处。从这里恰好可以呈现当下的国产电影与影院观众的现实生活如此脱节。

借着《裸婚时代》的热播，“裸婚”成为新的社会流行语，用来描述“无车无房无钻戒，不办婚礼不蜜月，没有婚纱没存款”的婚姻现象。与两年前的《蜗居》（两部电视剧的导演都是滕华涛）相似，《裸婚时代》也被认为同样呈现了高房价之下都市白领的“伤痛”。与《蜗居》改编自小说不同，《裸婚》是先在网上获得网友追捧之后才被改编为电视剧（该小说曾获红袖添香2010年华语言情大赛冠军），

有着更为充分的市场预期。

婚姻与家庭似乎是电视剧最为擅长呈现的主题，这与电视剧主要借助安置在家庭内壁上的电视机来播放有关（尽管当下的许多青年观众通过网络来观看），电视屏幕与其说是一扇观看家庭之外的“风景”的窗口，不如说更像一面光洁如初的“穿衣镜”，居家者可以从中间观看那些发生在家庭内部的“战争”，这些“一地鸡毛”的日常琐事正是电视剧的长项。与影院电影追求越来越奇观化的叙事不同，电视剧自诞生之日起就承担着建构中产阶级日常生活的功能；也与好莱坞/宝莱坞/中国大片追求其跨国界的观众不同，电视剧往往具有高度本土性和在地文化的特征（也不排除少有的电视剧可以跨越国界，如韩流、日剧、港台剧在大陆的流行，但也基本上属于东亚或儒家文化圈，相比之下，鲜有美剧、欧剧在中国流行）。在这个意义上，对于中产阶级或者现代都市人来说，在电影院里“孤独/集体”地看电影与在家中和家人一起看电视剧具有不同的文化含义，也造成电影/电视剧在文化生产中承担着不同的意识形态功能，电影是一次又一次的“盗梦空间”（男性/个体欲望的满足与匮乏的游戏），需要不断地建构欲望之地（如电影《阿凡达》中的潘多拉星球），而电视剧则是一次又一次的“情景喜剧”，在不断置换的日常布景中上演着相似的故事。

相比电影的奇观化和叙事的空洞化，那些获得热播的电视剧反而与社会、现实会产生更多的互动，成为一时一地的社会文化心理的呈现。而那些事先并不被看好的电视剧一旦成为某种社会流行话题〔如《激情燃烧的岁月》2002年、《士兵突击》2007年、《潜伏》2008年等〕，就会被相似类型的电视剧跟进（如近几年火暴电视荧幕的谍战

剧和家庭伦理剧)。但是,重要或许不是电视剧的类型化、套路化,而是这些“重复使用”的“烂套”能否及时地“与时俱进”,把时下最为相关的议题转化为通俗剧。

近几年来不断地有家庭伦理/生活剧获得热播,主要有两种类型:一类是采取家庭伦理剧形式的革命历史或当代史剧〔如《激情燃烧的岁月》(2002年)、《金婚》(2006年)、《王贵与安娜》(2008年)等],通过家庭历史的变迁来连缀共和国充满断裂和波折的历史,任凭历史风云变幻,唯一不变的是携手相伴五十年的小日子;第二类是现实或当下题材的电视剧〔如《中国式离婚》(2004年)、《新结婚时代》(2006年)、《双面胶》(2009年)、《媳妇的美好时代》(2010年)等],主要呈现夫妻、婆媳、父母与子女、“凤凰男”与本地媳妇之间所产生的矛盾与冲突。这些花样不断翻新的家庭伦理剧基本上以中产阶级核心家庭(夫妻与孩子之家)的生活为基础,与新世纪以来都市白领、中产的“突然”涌现(在中国人口中比例甚少却人数居多)有关。

不过,随着近几年房价的快速攀升(按照《蜗居》中海萍的说法是“挣钱的速度永远赶不上涨价的速度”),本来可以成为都市“主人/房主”的中产阶级及准中产阶级却“想成为房奴而不得”,这本身使得那种凭借个人奋斗或者“知识可以改变命运”的美好愿望的大学毕业生(以“70后”、“80后”为主),瞬间体会到郑智化的经典老歌《蜗牛的家》的真切含义“密密麻麻的高楼大厦,找不到我的家……我身上背着重重的壳,努力往上爬,却永永远远赶不上飞涨的房价”。在这种背景之下,2009年出现的《蜗居》(同样是“蜗牛的家”)把“居高不下的房价”作为都市青年婚姻、家庭、个人奋斗的最大目标及屏

障，立刻引起人们尤其是青年人/网友的强烈共鸣，“蜗居”连同“蚁族”也成为2009年的流行语，来指称那些无法在都市中“安居乐业”的大学毕业生。尽管《蜗居》依然肯定了海萍依靠自己的力量购买新房，而否定了妹妹海藻“二奶致富”的捷径，但观众却认同于作为官商腐败代表的市长秘书宋思明的人生（其扮演者张嘉译也凭此角色成为一线电视明星）。与此相似，《裸婚时代》再次把“无房无车”的“裸婚”作为“80后”婚姻的现实困境。

从《蜗居》和《裸婚时代》中还可以看到《奋斗》（2007年）、《我的青春谁做主》（2009年）、《杜拉拉升职记》（2010年）等青春励志剧的影子，这些呈现“80后”都市白领生活的电视剧也是近几年来热播电视剧的主要类型之一。之所以把《蜗居》、《裸婚时代》看成是家庭伦理剧与青春励志剧的嫁接类型还在于，这些电视剧的制作人员（包括导演、编剧、主演、制片方等）是相互重叠的，正如《裸婚时代》的男主角刘易阳的扮演者文章，也是《奋斗》、《蜗居》中的重要演员。这吻合于大众文化类型化生产的逻辑，尤其是对于演员来说，定型化的形象意味着同类型的复制再生产。因此，从《裸婚时代》的刘易阳、童佳倩的白领生活很容易联想到陆涛、向南、夏琳、杜拉拉等人物形象。而童佳倩和表姐陈娇娇的不同选择也类似于《蜗居》中的海萍、海藻姐妹，陈娇娇/海藻渴望“不劳而获”的“二奶”生活，童佳倩/海萍则是安于白领生活的“奋斗”青年。

《裸婚时代》中的父辈是知青一代，不同的人生选择造成他们两家人的阶级区隔：童家是知青返城上大学又进机关的公务员之家，可以通过单位来分得新房，刘家则是知青返城进工厂后双双下岗的下岗

工人之家，只能等着拆迁才能买房。剧中把童家母亲田淑云呈现为一个从事思想教育工作的教条干部（来自于80年代以来对于政工干部/“马列主义老太太”的定型化想象），而刘家则是祖孙三代同居一室的“传统”家庭（《蜗居》中也有这样一家夫妻下岗、和老人生活在一起的钉子户，似乎最“现代”的工人或者说下岗工人必然与一种传统价值/前现代生活相联系）。他们的子女则是广告公司或汽车销售公司的白领，需要面对高不可攀的房价。仅凭刘易阳/童佳倩的工作可以说他们都属于同一个阶层，但是房子及其两个家庭在社会转型时期的变迁使得他们有了贫富之别，这也成为他们婚后的最大矛盾，尤其生育之后的日常生活彻底击碎了他们恋爱时代的浪漫和冲动。正如刘易阳那句“细节打败爱情”（挪用《细节决定成败》的管理学畅销书）的名言，这种恋爱/婚姻的关系不仅仅在于那句“婚姻是爱情的坟墓”俗话，更在于曾经信心满满的刘易阳在不断地失业中不堪忍受家庭的重负。即使这样，他们也只是“暂时”没有婚房，根据男主角刘易阳的发展趋势（在朋友投资下已经创业成为广告公司小老板）应该很快会拥有“自己的房子”（剧终前已经买车）。也就是说，刘易阳和童佳倩距离“中产阶级核心家庭”的目标只有“半步之遥”了。

从这里，可以看出剧中“裸婚”的年轻人并非“真的”“一无所有”，起码他们拥有月收入五六千元的白领生活（据统计月收入超过三千五百元个税起征点的人数全国大概只有两千四百万人），暂且不说在他们身边不乏“富二代”朋友可以“锦囊相助”。相比外地来京的“北漂”、“蚁族”，这些主人公都是地地道道的北京人，即使暂时买不起房子，还有父母之家可以“寄居”。在这个意义上，剧中的“裸婚”

“裸”得并不彻底，或者说，他们依然是幸运的，最终不管童佳倩是嫁给拥有百万资产的杜毅，还是和创业成功的刘易阳复婚，都可以过上“有车有房”的中产阶级优质生活。

这或许也是成功的电视剧的魅力所在，不仅仅能够让观众从剧中感同身受（尤其是在社会危机或矛盾重重的时代），更重要的是让人们依然相信“明天就会成功”、“明天会更美好”。正如《蜗居》、《裸婚时代》都呈现了即使月收入不菲的都市白领想在大城市中结婚、买房、生子依然是困难重重（当然，对于远不如白领的“蚁族”或其他弱势群体来说就更不可能在都市中过上安居生活了），但是似乎除了继续勇敢地“奋斗”下去并没有其他的选择，就像那只“身上背着重重的壳，努力往上爬”的蜗牛。

变形金刚记

“80后”似乎“天生”喜欢“怀旧”，尽管只有如此短暂的成长史，但却是有“怀旧控”的群体，恰如“筷子兄弟”的成长三部曲《老男孩》、《赢家》和《父亲》，被千万网民感动和“传颂”。小人书、棉花糖、爆米花机，还有《雪孩子》的音乐，这些“小清新”都可以瞬间击碎“80后”“自恋”的心。当然，《变形金刚》更是无法自拔的童年记忆。

2009年《变形金刚II》在引进中国不足二十天的时间里，就获得四亿元的票房收入（在全球公映两周则吸金三亿美元），刷新了《泰坦尼克号》在中国大陆的票房神话，也确立了单部电影票房的新纪录，尽管是进口大片，但也充分印证当下以大城市及省会城市为基础的一线影院市场的火爆，为中国电影产业的复兴提供了“光彩”的注脚，“变形金刚”成为名副其实的变“钱”金刚。《变形金刚》作为一部80年代美国和日本公司合作开发的动画片曾在1988年引进中国，而且

是免费提供给上海电视台播放，带来了变形金刚玩具的巨额销售（约五十亿元），这已经成为被人们津津乐道的动漫产业的营销神话。而这部动画片也成为出生于七八十年代之交的一代都市中国人（有电视机的家庭）的童年记忆。因此，对于当下以都市青年、白领、中产为主体的电影观众来说，观看这部影片带有强烈的怀旧情绪。面对如此高的票房，人们不禁慨叹这些“70后”、“80后”们作为都市准中产阶级的消费能力。在这个意义上，“变形金刚”又成为怀旧生产力或怀旧经济学的典范，以至于那些在八九十年代引进中国的动画片《希曼》、《蓝精灵》等纷纷要拍电影版。

在这种作为票房、资本神话的“变形金刚”之外，还存在着故事之外的故事。当汽车人再次帮助人类打败威震天之时，作为影片重要投资方的通用汽车公司却在金融危机中轰然倒地。通用“汽车人”在文本内外的两重天境遇，为解读这部电影提供了更为真切现实语境。

变形金刚的“前世今生”

《变形金刚》作为一部以汽车人为原型的科幻故事，把汽车变成智能机器人无疑与汽车文化有着密切的关系。如果说19世纪的火车改写了人们的时空体验（时间、速度成为现代性的重要隐喻），并成为工业时代的发动机，那么汽车则是20世纪最为重要的发明，汽车工业第一次形成了流水线式的福特生产方式（如卓别林的《摩登时代》），而且在“二战”后期逐渐成为一种建立在高速公路网络的现代生活方式的指标。美国被誉为车轮上的国家，其汽车工业一直是美国现代工

业的象征。

在这部动画片引进中国之时，汽车对于那时的中国人来说还是一种奢侈品（是政治及经济特权的象征），拥有私人汽车被作为现代化的未来图景。可以说，“变形金刚”不仅仅意味着一种童年时期的怀旧，还意味着一种便捷、舒适、高科技的现代生活。二十年之后，汽车已经成为都市中产阶级的“私藏”的时候，恐怕会对这部电影拥有更多切身的体认。这种以汽车和高速公路为标识的美国式的现代化生活样板（除了郊区别墅式生活还没有实现）已经成为富裕的都市阶层日常生活的一部分，“变形金刚”从昂贵的玩具变成了真实的汽车，理想也“照进”了现实。但是，这份充裕的怀旧情绪并非如此完美。

与动画片相比，这部真人版电影与汽车工业有着更为密切的关联。美国通用汽车投入巨额资金把原有动画片中的汽车人都换成了通用汽车的品牌，影片则成为通用汽车的营销广告。汽车人大黄蜂、爵士、救护车和铁皮等都是通用汽车的最新车型。其中大黄蜂是通用公司主打的雪佛兰轿车，在第二部中大黄蜂的戏份远远超过了卡车擎天柱。从这个意义上，这两部真人版《变形金刚》电影是通用版汽车人。在《变形金刚I》（2007年）中，通用公司作为汽车业的领头羊还看不到任何危机，并乘胜追击投资拍摄续集。而在续集大卖之时，通用公司却举步维艰遭遇百年来最大的破产危机。有趣的是，这种危机呈现为剧中汽车人的领袖擎天柱在影片开始不久为保护人类山姆而被威震天打死，使得动画版中几乎无所不能的完美角色遭遇挫败，如同现实中的申请破产保护的通用公司。尽管在好莱坞式的大团圆结局中，作为人类守护神和汽车人领袖的擎天柱最终获得重生，并再次打败了威震天。

这份故事内部的叙述逻辑依然可以联想到电影之外的故事，通用汽车公司已经向美国政府申请破产保护并获得资产重组（通用“GM”变成了美国政府的汽车“Government Motor”）。如今汽车城底特律在金融危机中的衰败也一直被作为当下美国的隐喻。而这部真人版电影中，汽车人再次拯救了人类，这部借助梦工厂的炫技制造的动画大片给金融危机时代的人们提供了心灵抚慰。

冷战故事的改写

从动画片到真人版，改写的不仅仅是通用版汽车人，更为重要的变化在于把这种带有冷战色彩的故事改写为一种后冷战的文本。动画片《变形金刚》使用了冷战时代最为基本的二元对立的叙述策略，即正邪大战。尽管这种叙述方式是一种原型叙述，但却被冷战逻辑所借重并强化。冷战时代的意识形态纷争经常被书写为一种善良战胜邪恶的故事。《变形金刚》中作为正方是以擎天柱为代表的汽车人博派，包括大黄蜂、爵士、双胞胎金刚等，反方则是以威震天为代表的霸天虎狂派，包括红蜘蛛、机器狗、大力神等，核心情节是威震天到地球来掠夺能源，汽车人则帮助人类来保护这些能源。

这种正邪对立的正义与非正义的具体体现为，正义一方是由卡车、轿车等以运输为基本功能的汽车人组成（民用），而作为反派角色则是由飞机、手枪、坦克和大炮等战斗机组成（军用）。也就是说，在保护“人类/地球能源”理由背后是人类/人民对军事/军人的对抗。这种威震天式的霸道、独裁者又是冷战时期对于独裁专制的

苏联社会主义的微妙指称，如同越战题材的《第一滴血Ⅲ》中，在阿富汗战场上，深入敌后的兰博与阿富汗人民一起面对拥有高端直升武器苏联部队的苏联部队以弱胜强，以“自由”理念战胜军事强权。动画版《变形金刚》就在于这些热爱和平的与人类在一起的汽车人能够一次次挫败威震天借助各种能源来统治宇宙或人类的邪恶用心。这种人类的、和平的立场也获得 80 年代已然在去冷战背景下的中国观众的认同。

到了 2007 年真人电影版《变形金刚》中，依然延续了动画版的基本情节，威震天以对能量源的占有作为邪恶之源，而汽车人则阻止威震天的阴谋得逞，与动画片似乎没有什么变化。但重要改写出现了，在动画片中，经常帮助汽车人的人类消失了或在真人版中改写为一个人类的代表高中生山姆，而与汽车人并肩作战的是装备优良的美国大兵，他们使用新式的美式装备与汽车人一起打败威震天，尤其是在第二部中，受到美国军方大力支持的电影中，眼花缭乱的美军高科技主战武器（战斗机、运输机、坦克和航空母舰）粉墨登场，以至于被认为是军火商的广告。在动画片中作为负面象征的军事力量变成了正面的维护正义的力量，而威震天对于能量源的“生物”渴求也变成了统治宇宙的野心。这种改写与这部影片的创作动机有关，制片人原本要拍摄一部与 2003 年伊拉克战争有关的特种部队的电影，但后来决定改编孩之宝公司的《变形金刚》。于是，这样一个带有冷战印痕的作品被改写为美国大兵拯救独裁国家的故事。这种改写借用了冷战时代的叙述逻辑，但非常恰当地完成了意识形态的转换，把这些在后冷战的年代充当“世界警察”的美国大兵变成了正义的“人类”守护神。

这种光明战胜黑暗、正义战胜残暴、善良战胜邪恶的二元故事是新世纪以来神怪科幻大片的基本叙述逻辑，如好莱坞的《魔戒》三部曲、《哈利·波特》系列以及俄罗斯的魔幻大片《守夜人》、《守日人》。尽管冷战已经终结，但后冷战时代的“正义”依然需要借助或呼唤一个敌人，哪怕是一个旧敌人，来确认自我的合法性，在这个意义上，后冷战并没有超越冷战逻辑。

汽车/人：现代性的悖反及拯救

如果把《变形金刚》放置在科幻电影的脉络中，汽车人是机器人的一种。在这些电影文本中，机器人负载着双重想象。一方面机器人是未来世界的科技梦想，另一方面失去控制的机器人（人拥有记忆和人的情感的智能机器人）统治地球或控制人类又成为最大的噩梦。或者说，“机器”具有人类的情感反而成为人们对于机器人的最大恐惧，尽管制造智能机器人一直是科学家的理想镜像。这种对于现代、科技、技术的批判与经历了两次世界大战以及“二战”中对犹太的大屠杀之后反思现代性的有关。有趣的是，很少有作品呈现肉体之躯对抗高科技的机器人，反而是借助更低一级的机器人来打败高端机器人，如同汽车人来对抗威震天，还有《终结者》也基本上使用这种叙述方式。也就是说，机器人作为正义与邪恶的双方，如同现代性的正反两面或现代性的内在分裂。这种对于机器人的恐惧与其说动摇了人们对于技术、科学等现代理念的信念，不如说通过一种噩梦的呈现是为了确立现代性的正面价值。或者说一种反现

代的现代性是现代性的有效组成部分，以反现代或反机器的名义确认了机器或现代的正面价值。

与那些以机器人为主题的科幻大片不同的是，《变形金刚》中的汽车人虽然是智能机器人，但也格外凸显它们作为机器生命的“生物学”基础。它们如同人体一样，需要能源来维持生命。威震天对于各种能源的贪婪和渴求成为双方战斗的前提。这种对能源的争夺无疑与70年代出现的石油（能源）危机有关。对于能源的掠夺和占有也成为“二战”后最为重要的地缘政治动力，因为能源越来越成为现代文明的基石，尤其是汽车也恰好是石油能源最为重要的消耗者，能源争夺战的背后是以汽车为代表的现代文明所需要的养料。但是影片并没有反思或颠覆这种建立在能源基础上的汽车文明的合法性，反而是通过把威震天对于能源的占有呈现为一种邪恶的方式来确认美国式的现代生活。对威震天的胜利并非要质疑这种文明方式，而是树立一种汽车人与人类的和谐关系以及汽车人和美国大兵对于地球能源的合法占有，正如故事并没有处理与霸天虎机制相似的汽车人也依然需要占有能源。

所以说，好莱坞式的大团圆并不仅仅是以美国为代表的人类再一次拯救了地球，而是在现代性的自我反思中又为现代性保留了底线，正如金融危机只是一时的错误，而不是现代性自身的痼疾一样。对于科技、技术的批判却最终依赖于好莱坞最为拿手的电脑技术（大场面和大制作）来实现。

《变形金刚Ⅱ》并非一部叙事优良的电影，但其耀眼的票房成绩似乎可以说明一切。只是与美国观众在经历作为美国精神的汽车工业

的衰败不同，中国中产阶级不仅拥有了私人轿车的“成功”，而且还看到中国的某民营企业试图收购通用公司的悍马业务（电影中的救护车就是悍马 H2 型救援车）。与影片更为切近的事实是，中国的各大能源企业已经趁着能源价格降低而收购能源。在这种背景下，对于中国影迷来说，无间地分享影片中美国人及军人拯救人类/地球的立场有了更为切身的基础。

“从月光集市到中国”：宝莱坞的启示

与宝莱坞 70% 的影院观众是农民相比，当下中国电影的影院观众过于集中到都市青年群体，而且新世纪以来印度电影在国家产业政策扶持下，也逐渐走向国际化，其对于现实问题的敏感度值得中国电影学习。

“月光集市”是印度旧德里的一座历史悠久的集市，《从月光集市到中国》讲述一个月光集市上的小厨师到中国来历险的故事，这部 2009 年初上映的印度电影（与好莱坞合拍）戏仿了中国大片（如《英雄》、《满城尽带黄金甲》、《功夫》、《色，戒》等）中的经典场景，影片中的“中国”想象、武打场面和无厘头风格多来自于香港功夫片。从这部动作喜剧片中可以看出中国大片和香港功夫片的国际影响，而电影之外的事实则是中国制造早已打入包括月光集市在内的印度市场，有趣的是，这部电影的原名就叫《中国制造》。可惜，这部“中国制造”并没有能够登陆中国影院。2010 年在二十部

进口分账影片中出现了一部宝莱坞电影《我的名字叫可汗》，尽管这部电影没有像其他的好莱坞大片《阿凡达》、《盗梦空间》等引起广泛的影响，但是这部印度版《阿甘正传》却处理了“9·11”后美国社会对于穆斯林的歧视、迫害的现实议题。2010年下半年借助网络或盗版，另外一部宝莱坞电影《三傻大闹宝莱坞》成为中国小资的最爱（目前在豆瓣“印度电影”中排名第一，9.2分），影片嘲弄了以分数、考试、学位、金钱作为成功标志的印度精英教育，还涉及印度国内的阶级差别和大学生自杀问题。

这些叙事精彩、故事好看又带有某种现实关怀的宝莱坞电影，似乎依然保持着“三段舞蹈，六个插曲”的经典叙述模式，但是与常见的浪漫爱情故事片不同，这些影片并不满足于仅仅讲述一个帅哥靓女的爱情故事，而是敏锐地捕捉印度社会中的诸多现实问题。正如2010年上映的印度喜剧片《自杀现场直播》，就触及近几年来印度农民自杀的问题。印度学者米拉·坎达在《印度星球》中写道，1997年以来，印度已有两万五千多名农民因还不起非法高利贷而自杀，影片嘲弄了各种媒体、地方势力、多党政治表面上关心自杀农民的问题，实际上不过是为了收视率和拉选票，对于真正自杀的农民却视而不见。新世纪以来宝莱坞在大量翻拍、山寨那些卖座的好莱坞电影的同时，也出现了相当多对印度社会和发展中的诸多问题有所呈现和批评的影片。从这个角度来说，印度电影不只是苦难现实的避难所（正如印度电影中的歌舞场景往往是超现实的完美时刻），也承担着通过暴露社会矛盾来抚慰、缝合伤口的功能，或许后者比前者更为有效地实现了主流商业电影的意识形态效果（如同嗅

觉敏锐的好莱坞总是密切关注美国社会的风吹草动，及时为作为观影主体的中产阶级观众提供想象性抚慰）。

中国观众对于印度电影的印象多来自于七八十年代之交放映的《流浪者》（早在1955年就引进中国，80年代是复映）和《大篷车》。除此之外，五六十年代和80年代还分别译制了《两亩地》、《道路之歌》、《哑女》、《迪斯科舞星》等几十部印度电影，给观众留下了载歌载舞、故事程式化的印象。这些印度影片之所以能够进入中国，很大程度上与50—70年代对于亚非拉等第三世界艺术的关注有关。随着80年代中国主流的文化想象从亚非拉转向美国/西方/世界，印度电影逐渐淡出中国人的文化视野。直到2003年《印度往事》这部因获得奥斯卡提名而成为中国1994年以来首部进口分账大片。另外，2008年英国人拍摄的印度题材电影《贫民窟的百万富翁》获得奥斯卡最佳影片，再次引起人们对印度电影的注意。可以说，从上世纪90年代以来这些零星的与印度电影的遭遇也是通过奥斯卡的“中转站”。

相比新世纪以来中国大片多是古装武侠或历史传奇，仅仅依靠奇观化的影像和去历史化的叙事来吸引中产阶级都市观众，远远无法触及激烈巨变中的中国社会，甚至连中产阶级自身的生活也很少涉及，因此国产大片一上映往往就遭遇网友的恶评。尽管2010年中国电影票房已经突破百亿元，但是“叫座又叫好”的主流商业电影依然凤毛麟角，而真正能与当下中国社会产生有效互动的影片更是鲜有出现。在这个意义上，好莱坞并非中国电影产业的唯一参照和追赶的对象，宝莱坞电影也许可以提供不一样的文化视野。

印度电影的“新生”

与2002年中国电影产业在《英雄》式的古装武侠大片的带动下走向复兴相似的是，印度电影经历90年代卫星电视的巨大冲击之后也逐渐走向“新生”。新世纪之初电影业成为印度政府认可的正式产业，可以合法地从正规渠道得到制片资金，从而根本解决80年代以来印度电影业向黑社会寻求资金支持的状况。而一些地方政府出台相应的扶持政策，如取消娱乐税使得电影票价大大降低（其电影票价不到中国的十分之一）。在这种状况下，印度电影逐渐从作坊式生产或自由竞争的状态开始进入大制片公司运作的时代（如出现UTV公司等好莱坞式的印度电影公司）。其中，最为有效地改变印度电影面貌的方式就是大量翻拍好莱坞电影，出现了印度版《超人》、《教父》、《钢铁侠》等。印度电影善于学习好莱坞的叙事风格、类型元素和剪辑方式，即使歌舞段落也逐渐MTV化，甚至增加摇滚、说唱等新鲜元素。近几年，宝莱坞也开始制作大片，如2010年出现了两部制作费用超过三千万美元的影片，黑帮爱情片《风筝》和科幻动作喜剧片《机器人之恋》。可以说，新世纪以来的宝莱坞电影不仅拥有成熟的商业电影的叙述风格，而且拥有丰富的电影类型，如科幻片、历史片、动作片、恐怖片等。

不仅如此，以宝莱坞为代表的印度电影是世界电影史中少有的例外，尤其是在后冷战时代好莱坞席卷全球而所向披靡的背景下，印度不仅在产量上超过好莱坞（自2005年年产量达到一千部以上），而且也是唯一让好莱坞电影望尘莫及的区域，迄今为止印度电影依然占

据本土 95% 的票房，好莱坞的市场份额不到 5%。当然，更值得关注的是，印度电影在本土拥有如此广泛和巨大的观影人数，据统计 2008 年已经达到三十三亿人次，是总人口的三倍多，即使占据印度总人口 70% 的农民也是印度电影的主流观影群体。相对目前中国电影的主流群体（80% 以上）是十五到三十五岁的都市青年人，白领、小资和中产阶级等中等收入群体成为中国大片的主要消费者（从三十元到一百元不等的电影票价可以看出），印度电影可谓名副其实的大众（大多数人的）艺术。看电影成为印度人最为日常化的娱乐形式（与中国不同，印度的电视观众多是生活在城市里的中产阶级），难怪一位印度导演这样描述电影对于印度人的意义，“印度电影既是夜总会又是神庙，既是马戏团又是音乐厅，还是比萨饼和诗歌研讨会”。

印度自 90 年代在国际货币基金组织的帮助下推动私有化、市场化的新自由主义改革，使得印度经济获得高速发展，尤其是以 IT 业为代表的信息产业和外包服务业。这种全球化的后果一方面使印度大城市中催生出人口比例虽小却人数众多的中产阶级（约两亿到三亿人），如托马斯·弗里德曼的知名畅销书《世界是平的——21 世纪简史》就把印度作为全球化的正面样板。另一方面印度也承载着更为严酷的发展之痛，从电影中可以直观地看到印度乡村依然处在前现代状态以及布满贫民窟的大都市（贫民窟也成为孟买等大城市的旅游景点）。正如研究者所指出“印度是一个分化严重的国家——语言、地区、宗教、阶级和种姓都是分割社会的因素，这里有 53% 的女性和 30% 的男性没有受过教育，年龄在十五到二十四岁的青少年中也有 26% 的人是文盲”（《印度星球》）。

可以说，印度是新自由主义/全球化的正面样板和负面例证，贫富分化、城乡差异、宗教冲突等依然成为当下印度社会发展的痼疾。而印度主流商业电影恰好就是弥合这些社会矛盾和区隔的梦工厂，其整合的基本策略不是通过遮蔽，而是充分地暴露这些现实的困境，最终在电影结束之时再获得大团圆的结局。下面就以新世纪以来的一些印度电影为例——尤其是著名男明星阿米尔·汗（Aamir Khan）和沙鲁克·汗（Shahrukh Khan）的电影为主，来呈现宝莱坞电影的叙事策略及其所实现的意识形态效果。

宝莱坞的几种叙事策略

尽管印度电影在新世纪以来出现了一些新的变化，极大地改变了印度传统电影的叙述模式，但是由于印度电影的观众横跨城乡、各个阶层（与中国影院多是青少年、情侣不同，印度影院经常是一家人老少三代去看电影），一些过于好莱坞化的电影可能会获得中产阶级观众的接受，但农民还是喜欢载歌载舞式的浪漫喜剧，这也在很大程度上使得宝莱坞依然保持着固定的叙述模式和“民族”特色。如大多数宝莱坞主要以男女青年的爱情为故事主线（不是富贵男喜欢贫穷女，就是穷小子爱上富家女），或者说至少把爱情作为主要的情节线索，只是固定的模式并不妨碍宝莱坞所呈现出来的丰富主题。我主要分析新世纪以来宝莱坞电影中的三种主题：一是爱国主题；二是返乡、寻根主题；三是后“9·11”时代穆斯林在美国的遭遇的主题。

一、“把自己献给国家的自由”

在印度 90 年代以来经济高速起飞的过程中，也伴随着民族主义的复兴，在此背景下出现了一些带有民族主义/爱国主义色彩的主旋律。尤其是以阿米尔·汗主演的《印度往事》（2001 年）和《芭萨提的颜色》（2006 年）最有代表性。前者讲述了 19 世纪末期印度乡村青年布凡带领印度村民在板球比赛中打败英国殖民者的故事，后者则讲述了几个德里大学的大学生通过拍摄 20 世纪初期印度革命者反抗英国殖民统治的电影的过程，不仅理解了革命者反抗的意义，而且继承革命理想走向反抗政府腐败之路的故事。两部电影都获得了口碑与票房的双赢，《印度往事》获 2002 年奥斯卡最佳外语片提名，《芭萨提的颜色》也获得 2006 年全球印度电影奖的八项大奖。

这样两部成功的历史片，不仅在于重述了印度反抗英国殖民者的旧闻，更重要的是在重述历史的过程中实现对印度国族身份的认同，尤其是对印度内部种姓、阶级差异的再次整合。正如在《印度往事》中，面对英国军官的傲慢和挑衅，无论是普通民众，还是印度本土的地区统治者拉甲，都支持布凡带领人们去和英国人比赛。这种以弱胜强，淳朴、善良的、受欺负的被殖民者“象征性”地打败强大的、武装到牙齿的殖民者的故事，似乎颠覆了西方（文明/现代）征服、改造、殖民愚昧（落后/野蛮）的东方/非洲等殖民地的故事。而这种颠覆很大程度上是对西方现代性的浪漫主义抵抗，愚昧、落后与善良、淳朴恰好是现代性对前现代/乡村/被殖民地的双重想象。如果参照以美国白人殖民者和印第安人部落为对立的好莱坞西部片，可以清晰地

看出在八九十年代之交，那种呈现印第安人残暴、杀害白人的经典西部片被倒置过来，如知名的《与狼共舞》（1990年）就讲述了白人军官背叛“文明社会”，在“野蛮”的印第安部落中找到认同（亲情、家庭及共同体的价值）的故事，再到2003年《最后的武士》以及2010年科幻3D巨片《阿凡达》同样讲述一个帮助被殖民者、落后文明来抵抗发达、先进文明侵略的“现代人”的故事。《印度往事》尽管与这些电影的基本叙事模式不同，更像中国80年代的商业片《京都球侠》（1987年）——在现代化/西化推进过程中表达一种微弱的民族主义情绪（与《印度往事》中布凡把英国人的板球比喻为印度人的木棍球相似，《京都球侠》中是中国的蹴鞠对抗西方人的足球），但是这种包括《阿凡达》在内的弱势者打败强势者的故事（《印度往事》不仅有好莱坞编剧参与，更获得奥斯卡的认可），却是后冷战时代的文化症候。也就是说，只有在资本主义/社会主义作为真实的历史对抗终结之时，一种反抗西方殖民者、反抗穷兵黩武的军事主义的故事（暂且不说《阿凡达》上映之时正是奥巴马凭着批评小布什主义而上台的时刻），才能成为以好莱坞为代表的中产阶级的主流价值观。

其实，无论是《与狼共舞》、《阿凡达》式的西方殖民者的“迷途知返”，还是《京都球侠》、《印度往事》中帮助落后人们的白种女人，都是一种对于西方所代表的文明价值观的重新确认。正如《印度往事》中印度人不知道板球为何物，而如今板球是印度的国球，是印度各个种姓和阶级共同喜爱的运动（据说在印度只有圣雄甘地和国球板球可以跨越种姓、阶级之间的鸿沟）。从这个角度来说，《印度往事》实现了双重意识形态功能，一方面对于国内观众来说，这是包括贱民

在内的印度各阶层人们一次成功打败西方殖民者的狂欢（正如当下以民族国家身份来进行的各种体育比赛很大程度上成为重塑国族认同的重要媒介），另一方面对于西方观众来说，这是一次重温团结、友爱、家庭等传统价值观的心灵之旅。正如无论是《印度往事》，还是《阿凡达》，故事都终结于弱者打败强者、强者灰溜溜地离开的短暂胜利之中，而没有讲述这之后的故事（对于全球化时代的观众来说，西方和现代的价值早就内在化，前现代的文化仅仅是现代文明的有益补充），从而使得观众可以暂时分享这份浪漫的胜利。

如果说《印度往事》在反抗英国殖民者的过程中完成一种国族认同，那么《芭萨提的颜色》则把对殖民者的反抗与对政治腐败的批评重合起来，从而实现一种历史与现实的完美对接。故事开始于一位英国女孩想拍一部反映20世纪初期印度革命者反抗英国殖民者的电影，她阴差阳错地招募到一批德里大学的大学生，这群业余的学生演员是不谙政治、只知虚度时光的全球化时代的都市青年人，但却极具代表性。既有出身贫苦的印度教徒，也有穆斯林教徒（巴基斯坦人），还有印度教的民族主义者，以及军火商/大资本家的儿子（想着毕了业就留学美国），可以说呈现了当下印度最为重要的宗教、阶级、文化的区隔。在拍摄过程中，他们逐渐体会到与自己年龄相仿的革命者为什么会走向暗杀、游击的革命之路，尤其是在他们的好友印度飞行员因驾驶国防部腐败购买的劣质飞机而牺牲的事情，他们决定学习革命者暗杀了国防部长，暗杀成功后他们占领广播台宣布暗杀动机并号召人们行动起来，最终被赶来的武装警察全部击毙。在后冷战尤其后“9·11”恐怖主义早已被污名化的时代，如此正面地讲述几个青年人从觉

醒到反抗现政府的“恐怖分子/革命者”之举的故事，是很少见的影片。比《印度往事》更为清晰的是，在这些年轻人朋友复仇、杀死从事军火生意的父亲、国防部长而“长大成人”的时刻，也是这些不同宗教、阶级的孩子们团结起来的时刻。

影片反复把他们的现实反抗与其所扮演的革命者的影像叠加起来，从而呈现一种“青春无敌”（影片的另一个译名）的反抗的狂欢。尽管影片非常难得地处理了去政治化的时代里青年如何成为参与、介入政治、社会的行动主体的问题（与无所谓的、去政治化的、犬儒主义式的主体不同），但是这种整合和动员依然笼罩在一种爱国主义或国家利益的合法性叙述中。正如2007年获得俄罗斯票房冠军的科幻片《古墓迷途》就讲述几个90后小混混因盗墓而穿越到卫国战争时期，从而“亲身”体认革命先烈不畏牺牲为国献身的故事。这种爱国主义的主旋律有效地完成了个人对于历史/国家的想象性认同（同样是阿米尔·汗主演2005年出品的《抗暴英雄》也是类似的反抗英国殖民的追求印度独立的电影）。与《芭萨提的颜色》一样，在全球化的时代，在国内因新自由主义政策而阶级重组与分化的时代，只有民族国家的利益才能实现一种内部的整合和认同。如果把这些电影与中国大片《英雄》对比一下，可以很清楚地看出，后“9·11”时代出现了两种不同的叙述逻辑。一种是《英雄》式的反叛者要“主动”自废武功，归顺秩序和最高权力，只有如此才能换来和平的故事。第二种是《印度往事》、《芭萨提的颜色》、《阿凡达》式的“绝对”弱者暂时、偶然或想象性地战胜强者的故事，反叛者所维系的是一种有尊严的（不受欺负）、透明的（没有腐败）、绿色环保（与环境友好）的中产阶级价值

理念，从而使得全球化时代所带来的民族国家内部的阶级、宗教的创伤获得一种想象性抚慰。

二、“每个人心中都有一只黑猴子”

《芭萨提的颜色》中无论是革命者反抗殖民者的故事（借助英国殖民者的笔记），还是几个青年人走向暗杀行动，都借助于一个英国女孩视野，从而使得这种反抗殖民者、反对政治腐败的故事变成一种第三世界或发展中国家的典型场景（正如英国人拍摄的《贫民窟的百万富翁》也把这种“一夜暴富”的美国梦移植到第三世界）。这种外来者的目光或者说一种现代的视野也是印度电影讲述乡村或故土文化的一种常用的叙述策略。沙鲁克·汗主演的《故土》（2006年）和阿布舍克·巴强主演的《德里6号》（2008年，与《芭萨提的颜色》是同一个导演）就是其中的代表之作。前者讲述了在美国航天局工作的印度高级工程师返回印度乡村的故事，后者讲述了印度裔美国青年陪身患绝症的奶奶回到德里的故事。两个外来者、成功者最终都留在了这个不发达的、充满了冲突的“故土”。与《三傻大闹宝莱坞》相似的是，这些电影呈现了一种对新自由主义体系下成功者文化的自我反思，嘲弄了那种把金钱或成为美国白领作为人生奋斗目标的价值观。

沙鲁克·汗扮演的高级工程师打算把奶娘接到美国生活，他来到偏远的乡村。整部影片就呈现这个西装革履的外来者如何一步步融入乡村文化的过程。一开始他居住在自己开来的房车里面，依然过着美国式的生活，后来奶娘让他乘火车、做轮船去收租，这才完成了一次重新认识印度农村的心灵之旅，从而激发了他留下来帮助村民过上更

好生活的愿望。这样一次心灵之旅在呈现印度乡村的困窘（经常停电）、落后（没有听说过互联网）、偏见（种姓压迫）的同时，沙鲁克·汗所带来的是一种通过现代化/工业化、义务教育来实现的“启蒙”工作。这种朴素的、前现代乡村及村民在印度电影中往往成为拯救堕落、仇恨的都市生活或富贵之家的完美他者，如《穷得只剩下钱》（2007年）中那个心地善良的嘟嘟车司机，《未知死亡》（2008年，阿米尔·汗主演）中乐于助人、充满正义感的底层姑娘，《理发师比鲁》（2009年，沙鲁克·汗主演）中贫苦而善良的理发师比鲁。有趣的是，这三部电影都是富翁、富家公子和大明星被这些贫穷而道德高尚的底层人所感动。这种跨越阶级的感动也许可以有效地抚慰那些作为观影主体的印度农民的心灵。

比《故土》更为复杂的是，在《德里6号》中借美国青年罗山的眼睛，呈现了这个混乱、迷信但有充满人情味和宗教气息的城市（相对纽约，德里成了某种前现代的象征）。正当罗山为这种温情所迷恋之时，发生了印度教与穆斯林的冲突。影片巧妙地设置了三重故事线索，并且与三种猴子的文化想象有关。第一种是来自美国的罗山，对应着好莱坞大片中的“金刚”故事，罗山就是那只来自美国的“金刚/黑猩猩”，并且把罗山的爱情与金刚的痴情嫁接在一起；第二种是德里剧场中正在上演的印度经典史诗《罗摩衍那》，讲述印度猴神哈奴曼帮助罗摩王子征服强敌，救出妻子悉多的故事（猴神是神通广大的、护佑民众的神）；第三种就是电视新闻中不断出现的关于黑猴子袭击德里市民的报道（这同样来自于2001年印度新德里的一则黑猴子伤害人群的新闻）。当人们把不轨、欺骗、混乱纷纷指认为无名的黑猴子之时，那

种弥漫日常生活之中的无名的偏见和愤怒也爆发出来。而罗山化装成金刚/黑猴子去寻找自己的爱人，不料成为宗族之战的牺牲品。影片把不同宗教、种姓之间的区隔和歧视看成是人们内心深处的“黑猴子”（外来的威胁被转换为内心的罪恶），最终人们把黑猴子的面具烧毁，从而实现一种宗教、种姓的和解。正如相比罗山的父亲因为喜欢穆斯林女孩而只能私奔到美国，罗山却在德里实现了自己跨宗教的婚姻。

三、“我的名字叫可汗”

新世纪以来，有许多宝莱坞电影选择在美国拍摄，一方面出现大量宝莱坞与好莱坞的合拍片，另一方面宝莱坞也越来越重视进入北美主流商业院线，“如今宝莱坞有60%的收益来自海外市场”。可以说，宝莱坞越来越像好莱坞那样，既保持民族化、本土化的特色，又拥有国际化的特征。另外，也出现一些反映印度裔美国人的影片，尤其是反思“9·11”之后穆斯林在美国所遭遇的种种迫害，以《纽约》（2009年）和《我的名字叫可汗》（2010年，沙鲁克·汗主演）为代表。前者讲述因“9·11”发生而改变命运的三个印度裔穆斯林留学生，后者讲述信奉穆斯林教的里兹瓦·罕“9·11”之后捍卫自己穆斯林林姓氏的故事。

同上面提到的许多电影一样，这样两部电影也来自于“9·11”发生后有上千名穆斯林被美国联邦调查局非法囚禁和虐待数月的现实遭遇。《纽约》中穆斯林青年奥马尔被联邦警察收买去“卧底”调查大学同学萨姆是否恐怖分子，在此过程中，奥马尔了解到萨姆曾当做“9·11”恐怖分子的嫌疑人而被错误地关押，在拘留所经历了九个月

的严刑拷打，出狱后萨姆为了找回自己的尊严而走向恐怖分子之路。尽管影片中的联邦警官也是穆斯林，坚定地捍卫“美国梦”，但影片非常直接地呈现了恐怖主义的根源与其说是外部的仇恨，不如说恰好是美国社会自身的宗教偏见，正如借助另外一名也曾被错误关押的穆斯林吉尔盖的遭遇所呈现的渗透到日常生活之中的宗教屈辱。

相比《纽约》，《我的名字叫可汗》要温情得多。从小患有阿斯伯格综合征的里兹瓦·罕，是穆斯林教徒，跟弟弟来到美国旧金山，后来遇见了开美发店的印度教单亲母亲曼迪娅，上演了一段宝莱坞经典的爱情故事。而“9·11”之后，他们的儿子因里兹瓦·罕的穆斯林姓氏，遭遇伙伴们的意外袭击而身亡。为了讨回公道，里兹瓦·罕踏上了告诉美国人民及美国总统他的姓氏与恐怖分子无关的申诉之路。最终这个执著的印度阿甘不仅见到了美国总统，还借助媒体成为家喻户晓的英雄，并且用他乐于助人（帮助基督教徒救火）的爱心化解宗教之间的隔阂。这部感人的电影不仅呈现了“9·11”后穆斯林在美国所遭遇的不公平待遇，而且用阿甘式的弱智/幸运/善良成为化解积怨的桥梁，里兹瓦·罕的申诉之路的成功本身成为美国梦的写照。

宝莱坞对国产大片的启示

中国和印度成为当今世界上经济增长最快的发展中或金砖国家，从某种程度上来说，两个国家都是这次经济全球化的受益者，与此同时也是受害者。印度都市中的繁荣与贫民窟的贫困同样让人们印象深刻，对于经济全球化过程中生产的中产阶级来说，“世界是平的”、是

可以自由流动的（如无国界的跨国公司的经理人和白领），而对于放逐在经济全球化进程之外的贫民窟和乡村中的人们来说，印度社会内部依然是阶级、城乡、种姓、宗教、性别等裂隙、沟壑纵横的世界。通过上面提到一些印度电影可以看出，宝莱坞在保持民族化、程式化的叙述风格的同时，也以商业电影的敏感和嗅觉呈现和回应着诸多难解的现实问题，尽管大团圆的结局，使得这些略显煽情的商业大片提供了相对廉价的心灵抚慰，但可贵之处在于某些宝莱坞始终与激烈剧变中的印度社会保持一种有机的互动，这恰好是目前异常火暴的中国电影所不具备的。

如同新世纪以来中国日益崛起的经济，国产电影票房也扭转了 80 年代以来到 90 年代中后期持续低迷的状态（从 1995 年到 2003 年中国内地年度票房维持在十亿元左右），进入高速增长的阶段（从 2003 年十亿元票房到 2010 年近一百零二亿元，拍摄故事片从 2003 年的一百四十部到 2010 年的五百二十六部），从拍片数量上仅次于印度和美国。但是，中国电影产业的增长得益于伴随着经济发展而催生出来的中产阶级消费者，中国的影院大多分布在一线和二线城市（50—70 年代所建立的省、市、县三级影院在八九十年代的文化体制改革中逐渐凋敝和弃置，当下的影院院线系统多是新世纪以来由民营和国营公司为了打通生产和发行的产业链而重建的）。自 80 年代中后期以来，中国广大的农村不仅被排斥在经济现代化之外（除了农民工作为廉价劳动力以生产者的身份参与其中），而且被文化市场先在地放逐（除了 90 年代后期政府出资支持的农民数字电影放映或送戏下乡活动）。在这个意义上，中国电影的地理分布成为中国经济社会发展的隐喻。

暂且不讨论国产大片经常不能满足中产阶级观众的趣味，也不讨论依然人口众多的农民以非市场的方式“接触”国产电影，这些高投资、高回报的视觉盛宴根本无从顾及、满足农村观众的观影习惯和口味。在这一点上，国产电影与宝莱坞有着天壤之别。当然，如何建立一种与更广泛的观众、与当下中国异常复杂的现实形成对话和互动的电影生态，恐怕是期待中国电影除了赚钱之外还能够发挥更多文化功能的人们，需要迫切思考的问题。

从“县城”到“北京”： 一份“80后”的电影记忆

当下中国电影的问题在于城市电影与农村电影的分裂，恰如中国社会一样，电影市场也被区分为以市场化的院线制为代表的大城市影院和以公益放映为代表的农村数字影院。尽管凭借着政府的大力扶持，农民已经享受到一个月看一次电影的文化权利，但是这种城市观众与农村观众的区隔已然呈现了中国社会的巨大断裂。

新世纪以来，中国电影产业取得了很大的发展，表面上看确实很繁荣，尤其是相比文学、戏剧等其他艺术门类，电影确实是当下产业化最为成功的领域。其实，在这种“繁荣”下面又存在着很多问题，真正票房好、口碑好的电影并不多，反而常见的现象是大片一上映，就“恶评如潮”，结果形成“越看越骂，越骂越看”的怪圈。目前国产电影的观影群体基本上是以都市白领、小资和中产为主，观影群体80%以上是十五岁到三十五岁的都市青年人，这也是当下国产电影最

主流的观影群体。电影这种曾经全民共享的群众艺术是如何变成某一阶层分享和消费的艺术方式呢？这与新世纪以来新中产的登场有关。

中产阶级的浮现与问题

借用美国的知名社会学家米尔斯在《白领，美国的中产阶级》一书中的说法，如果说19世纪是农业农场主，那么白领则是20世纪的主体。他在50年代写这本书时描述的主要是40年代的美国社会，认为中产阶级/白领的出现是“一群新型的表演者，他们上演的是20世纪我们这个社会的常规剧目”、“白领的存在已经推翻了19世纪关于社会应该划分为企业主和雇用劳动者两大部分的预测”，也就是说中产阶级打破了马克思笔下的19世纪一分为二的世界：富裕的资产阶级与贫困的无产阶级。中产阶级成为美国及发达国家的社会主体，基本上是“二战”后才出现的，而上世纪50—70年代也是英国著名的马克思主义历史学家霍布斯鲍姆在《极端的年代》中所描述的“黄金时代”，这是一个蓝领工人白领化、知识精英成为职业经理人、原有的制造业工人开始从事第三产业——服务业以及大量的资本和劳动力在非物质生产部门工作的时代。

中产阶级的出现有三个历史前提：第一，美国一般被认为是典型的中产阶级社会，这与“二战”后期在罗斯福新政和凯恩斯主义下的福利制度有关。“二战”后之所以会出现福利社会，与30年代的大萧条和苏联的存在有密切关系，资本主义为了在制度层面上和苏联等社会主义阵营竞争，采用大量的社会福利政策。当然随着80年代新自由

主义的崛起，尤其冷战后苏联阵营的终结，削减福利成为发达国家的主旋律；第二，“二战”后美国等发达国家的中产阶级化，相伴随的是制造业等第二产业的转移。也就是说从五六十年代开始，先是日本，后来六七十年代是韩国、中国台湾、中国香港等“亚洲四小龙”，80年代中国改革开放再把制造业转移到中国沿海，直到今天我们实行产业升级或转移。那么制造业开始从沿海向中西部地区以及越南、印度尼西亚等劳动力更为廉价的东南亚地区转移。也就是说，随着中产阶级的崛起，原有的劳动力密集型的第二产业并没有消失，只是被不断地转移和转嫁了。提出世界体系的学者沃勒斯坦有一个观点：资本主义的危机，不是能源危机，石油危机，而是劳动力危机，按照他的说法，随着全球化的深入，廉价劳动力总有一天会用完、会枯竭，那么那个时候就是资本主义真正爆发危机的时刻；第三，还有一个背景，“二战”后出现了一种与资本主义近代以来海外殖民相反的过程，就是大量的第三世界移民，尤其是前殖民地居民开始以合法和非法的手段进入到前殖民母国，正如北非的移民去法国和英国，拉美的移民去美国，恰好是这些非法劳工成为发达社会内部的廉价劳动力，从事着最累、最脏的服务业。尤其是冷战之后，移民成为发达国家最为重要的社会问题，近期英国的骚乱、法国的骚乱，都与移民第二代有关，看似是一个移民问题，背后是阶级冲突。其实，这些移民、非法劳工的位置很像中国社会中的农民工。

在福利社会、制造业转移和非法劳工的背景之下，保证了“中产阶级”主体社会的出现。我们经常说美国是中产阶级占80%的社会，其实如果把为美国中产阶级服务的巨大的海外廉价劳动力以及非法劳

工都计算在里面，恐怕这个比例会大大缩水。中产阶级占据社会大多数的“幻想”建立在底层群体的被转移和被消隐，或者说，中产阶级不仅没有消灭或减少底层，反而是底层的制造者。因此，在冷战终结/全球化急速推进的时代，有两类群体经常浮现出来，一个是体面的跨国公司的世界公民，一个是全球涌动的非法劳工，这种现象也呈现在中国沿海大城市中的中产阶级生活与永远也“进不来”的农民工的社会区隔之上。

中产阶级的出现也带来一些社会结构的变化，首先是消费社会的出现。60年代，发达国家进入后工业社会、晚期资本主义社会、消费社会，这些从事非物质生产的中产阶级的功能就是“消费”，这里作为消费主义的消费，和资本主义生产中生产—消费的循环不同，这里的消费已经不再具有使用价值，而更多的是一种符号消费，就像我们去年用 iPhone4 手机，今年就用 iPhone4S，其实两款手机的功能相差不大，重要的是消费者通过不断消费来印证自己的身份。整个社会就依靠这种过度消费来拉动物质生产。中国成为世界工厂，以前是只为美国的中产阶级生产，那么近期随着中国中产阶级的崛起（主要是美国遭遇金融危机，中产阶级的消费能力下降），也成为拉动消费的主力军；其次与消费社会出现相关，就是消费与生产的断裂、消费者与生产者的分裂，就是说廉价劳动力只管生产，他无法消费得起苹果手机，但是中产阶级只管消费而不参与生产。在消费主义成为全球化大都市景观的场景之时，也是生产者及生产的空间如工厂、车间从都市景观中消失的时刻。在消费者取代了生产者成为社会、都市景观的主体的时候，作为生产者的农民工、下岗工人就从这些都市空间中被放逐掉

了。这种消费与生产倒置的秘密在于，生产者与生产产品之间的关系被完全剥离，产品的产权不来自生产者，而是消费者和购买者。因此，消费者或者说拥有消费能力的主体才是真正的社会主体，生产者被其所生产的商品抛弃了，也就是说，商品只有在交换流通中才能找到其物主。在这个意义上，消费主义所开启的后工业社会完全改变了以生产为中心的现代及工业秩序，改变了城市的功能。城市是一个以消费为动力的城市，商场也是以消费者为主体的商场，而电影院也是在购物间隙所出现的文化消费场所。

自 80 年代改革开放、尤其 90 年代急速推进的市场化进程，中国社会迅速进入阶级分化的时期，借用社会学家孙立平的表述就是社会结构及阶层之间的“断裂”。为了弥合阶层之间的断裂，新一届领导人提出科学发展观、以人为本、和谐社会等一系列论述，一种在 80 年代末期被热情呼唤、在 90 年代被想象为社会稳定和民主化力量的中间阶层开始占据社会主体的位置，这就是市场经济内部的消费者——小资、白领及中产阶级，与此同时则是底层、弱势群体的被命名。新世纪以来，在这种中产阶级作为社会中间/中坚的主体想象中，公民社会、公民权利被作为“和谐社会”的“和谐”话语，成为某种社会共识，在这种共识下，救助弱势群体、志愿者精神成为新的道德自律。底层、弱势群体虽然被区隔在消费主义的都市景观之外，但他们也分享中产阶级话语。中产阶级在中国社会中被赋予了双重想象：第一种就是中产阶级是社会稳定的力量，也就是橄榄形社会，像美国那样中产阶级占 80%，中产阶级是保守的力量，对体制、制度有依赖，所以说我们建设小康社会要以中产阶级为主体；第二种中产阶级还被赋予

了激进民主化的主体。基于七八十年代中国台湾、韩国的民主化经验，在经济高速起飞之后，中产阶级成为社会民主化的诉求者、推动者和主体。也就是说中产阶级具有保守和激进的两面性。

现在中国到底有多少中产阶级呢？据统计，如果采用两千元为个税起征点，全国大约有八千四百万人纳税（6.4%）；采用三千五百元，则减至两千四百万人（1.8%），减少了近六千万。相比八十元到百余元的电影票价，估计影院观众的月收入应该超过两千元。从这里可以清晰地看出，中国远非中产阶级主体的社会，但是关于中产阶级的论述却成为主流论述，并且被其他阶层所分享。另外，中国的中产阶级虽然比例很小，但人数巨大，消费能力也惊人，诸如房地产业、汽车行业、文化产业，都需要这些中产阶级来消费、来埋单，所以说中产阶级拉动“消费”的任务很重。

80年代以来中国电影体制的转型：以个人观影经验为例

当下中国电影的影院环境，是2001年以来广电总局推动院线制，以行政命令的方式要求各省市要尽快组建两条或两条以上的院线，和2004年出台《关于加快电影产业发展的若干意见》在制片和发行上降低进入电影产业的门槛的背景下出现的。我主要结合自己的观影经历，以普通观众的角度来看这三十年来中国电影的变化。

作为“80后”，我成长在一个小县城的环境里。记得最后一次和父母一起看电影是80年代后期，看的是《红高粱》和《妈妈，再爱我一次》。对于80年代的电影体制来说，依然延续50—70年代计划经

济的电影生产和放映体系。像我妈妈是农村妇女，没有文化，但她依然可以去电影院看电影，或者说她也可以去分享《红高粱》这种艺术电影，现在恐怕是很难想象的事情；小时候回农村老家，给我印象很深的是叔叔家里有很多《大众电影》，叔叔是一名普通的乡村教师。举这些例子是为了说明在社会主义计划经济体制下，电影放映体制是有一级政府就有一级电影发行放映公司，从中央到省市县，再到乡镇一级也有电影管理站。电影是名副其实的群众艺术、全民艺术，是从城市到县城、到乡镇等社会各个阶层都可以共享的文化。暂且不讨论为什么在社会主义体制中，电影、文学所占据的重要位置。显然，这种共享的电影文化在90年代以来开始消失。比如，近期口碑不错的电影《钢的琴》中有下岗工人的孩子学钢琴的情节，也从一个侧面呈现其实在50—70年代像钢琴、交响乐这些高雅文化也是工人阶级能够分享的，不像现在消费什么基本上意味着你处在什么阶级位置上。近几年，对于50—70年代的讨论更多地集中在经济层面上，认为那个时代的贡献在于实现了国家的工业化，为改革开放奠定了基础。其实我觉得更应该讨论那个时代的文化状态，可以说近代以来，从来没有一个时代，文化在那个时代占据如此重要的位置，在这里并不是指那个时代的文化/意识形态斗争，而是文化的普及化，以及社会各个阶层都可以充分分享到一些文化产品，比如文学、电影和戏剧，县城、农村的群众也是能够分享到的。我想这也是文化民主化、文化权利的体现，能不能过文化生活恐怕也是一个能否获得尊严生活的组成部分。就像农民工除了按时拿到应得的工钱之外，是否也应该获得一些文化活动呢？

到了90年代，我印象当中很少看电影，有几次是学校包场看《焦

裕禄》和《孔繁森》。还有就是春节的时候看过一部成龙的电影《红番区》，我记得县城的电影院开始废弃，变成了歌舞厅、台球厅和卡拉OK厅，还有就是街上出现了一些镭射录像厅。由于我基本上还算好学生，所以没有去录像厅看过少儿不宜的录像带。90年代也是中国电影体制遭遇危机的时代。中国有十六家国营的电影制片厂，80年代是这些制片厂最后的辉煌时代，90年代这些国营电影制片厂也像其他的国有企业一样，面临停产整顿、人不敷出的状态。所采取的改革措施和其他国有企业一样，一方面就是通过买断工龄的方式减员增效，另一方面就是置换、出卖土地。在这里，我想说的是，其实这些企业在50—70年代或者80年代都是赢利很好的企业，大家可能有一个误解，以为电影产业化是新世纪以来才出现的。其实，电影这门艺术自诞生之日起就必然是工业化大生产的艺术，首先资金是太过昂贵的艺术，其次就是需要各个部门来统筹协作，从生产到最后发行都是建立在现代化组织和制度之上。可能有人会觉得50—70年代文学、电影都是政治宣传片，其实它们在当时也是很重要的商品，正如在50—70年代，这些国营电影制片厂每年都为国家上交很多利润。虽然票价便宜，但观影人数巨大。有一个统计数字是，1979年观影人次是二百九十三亿，而2010年，城市观影人次约二点五亿，加上农村近二十亿人次，总数不足二十三亿人次。

我是90年代末期上的大学，从县城来到北京大学读书，那么当时最吸引我的是地下/独立电影、地下纪录片，之所以会对这些体制外制片感兴趣，我想是和当下的一种主体状态有关。中学教育对于形塑当下中产阶级的情感结构是有重要作用的。因为中学教育给此后的中产

阶级造成一种误解，中学教育给我们带来的印象，好像是一种 50—70 年代延续，学的语文课本也以 50—70 年代作品为主。记得在县城中学，我知道的新时期作品只有张承志和贾平凹——其实这从侧面说明 80 年代作为文学、文化的时代，除电影外，其他文艺类别很大程度上也只发生在大城市和高校等精英文化内部，很难抵达县城这种边缘空间。中学时代，会唱革命歌曲、做共产主义接班人、学习雷锋，接受集体主义教育、奉献、牺牲等等，其实中学教育让中产阶级意味着还处在一个 50—70 年代的氛围里面，其实这是一种误认，因为我们所接受的这种选拔式的应试教育恰好是新时期以来恢复高考的背景下确立的。当我 90 年代末期上大学的时候，感觉突然从 50—70 年代进入了 80 年代，我开始接受新时期文学、先锋小说、法国新小说、现代主义，当时也造成一种印象，就是只要是非体制的、体制外的艺术就是好的。所以我当时经常在北大东门外的咖啡馆看地下电影、看艺术电影。大学时代使我养成了一种纯度很高的小资趣味，其实也形成了一种反官方、反主流、反体制的政治、文学态度。这是当下中产阶级的基本的文化及政治底色，也使得中产阶级与主流文化之间存在着某种裂隙。

毋庸置疑，新世纪以来中国电影产业如同日益崛起的中国经济一样，取得了飞速发展，不仅没有在 WTO 的冲击下全军覆没，反而国产电影票房连续八年超过进口影片（2010 年国产电影占总票房的 56%）。恰如中国经济在金融危机的背景下成为全球第二大经济体，中国电影虽然还没有像好莱坞那样“走出去”，但能够在中国内部扭转 80 年代以来到 90 年代中后期持续低迷的状态（从 1995 年到 2003 年中国内地年度票房维持在十亿元左右），并进入高速增长的阶段（从 2003 年不

足十亿元票房到2010年近一百零二亿元，电影产量由2003年的一百四十部到2010年的五百二十六部，仅次于美国和印度），这在发展中国家也是不多见的现象。正如中国经济的发展是在政府/国家强力主导下的有中国特色社会主义市场经济的产物，中国电影产业也是在相关部门以院线制（发行）和吸引民营资本（生产）为政策推动下完成的电影市场化改革。

如同80年代以来在其他经济领域中所发生的改革、转轨一样，以国营制片厂为中心的计划经济体制下的中国电影产业从80年代中后期开始转型，到90年代末期无论是电影产量还是观影人数都达到历史的低谷（也是国营企业经历结构性破产重组的时期）。原有的从中央到县乡的垂直式的发行放映网络陷入瓦解，曾经遍布大中城市、城镇的国营电影院逐渐凋敝、弃置或转变为其他的娱乐场所，看电影也从一种在50—80年代高度普及的文化活动变成了都市青年观众偶尔参与的娱乐活动之一（90年代即使看电影，往往也是《亡命天涯》、《泰坦尼克号》式的进口大片）。直到2002年前后广电总局启动院线制和电影产业化改革，在发行和生产两个环节推动国有电影集团和民营电影公司的发展。与此同时，对新世纪以来城市空间产生重要影响的房地产行业开始兴起（2003年，房地产被确定为中国经济的支柱产业）。在各大城市兴建新的商业街/购物街/步行街的过程中，新型电影院成为商业地产的重要组成部分，甚至多家房地产公司直接投资电影院线，如目前最大的院线就是脱胎于万达地产的万达院线、广州嘉裕地产和广东珠江院线合作组建的金逸珠江院线、今典地产集团的时代今典院线等。电影业与房地产的“跨界”联姻，成为新世纪以来重塑都市电

影空间的重要力量。

我成为影院观众大概是2008年前后，开始经常去影院看电影。如果说坐落在或隐没于各大城市繁华商业街区中的现代化多厅影院，为游荡在这些消费空间的白领、小资、中产提供观影服务，那么影院的另外一个藏身之所就是中高档社区，如北京东直门附近有一个著名的高档社区“当代万国城”，这里的房价是均价七万元每平方米。在这个小区里面的水池中央，矗立着一家全北京、全国唯一的艺术电影院“百老汇艺术中心”，在电影院周围是库布里克书店、爱森斯坦咖啡馆，十足的小资口味，像《钢的琴》、《碧罗雪山》等小众电影是艺术影院的主流电影。从这里，可以很清晰地看出：第一是影院空间的分布与房地产的发展有着密切的关系；第二是包括先锋电影、艺术电影、当代艺术在内的艺术与大资本之间的密切勾连。也就是说，如果你是中产阶级，那么去购物街看电影就可以；如果你是资产阶级，就可以在家门口、在社区里看艺术电影。从另一个角度来看，这些作为影院核心观众（80%以上）的十五岁到三十五岁的都市年轻人，尽管很多还不具有很强的消费能力（以大中学生为主），但其未来想象却被建构为一种中产阶级的生活方式。恰如影院正式放映影片之前的贴片广告，也许比影片更为直接地形塑了中产阶级消费主体的欲望，跨国旅行、中高档汽车、住房、电脑、手机等产品（包括《杜拉拉升职记》中的名牌、《非诚勿扰》中的旅行/度假胜地等），共同形塑了一种“自由”、“个性”和“自我”的生活图景。我从一个关注地下电影的小资，转变为商业院线的影院观众，背后是我从一个小资/大学生变成一个拥有一份稳定工作的小中产。从这个例子也可以看出，个人的阶级

身份的转变与文化消费之间的关系。

从这里可以清晰地看出，影院、房地产与中产阶级之间的对应关系。这与新世纪以来中国经济发展所带来的社会阶层的分化也是一致的，中产阶级与底层/弱势群体作为一种社会命名和指认方式同时于新世纪之交浮现出来，一种50—70年代以工农兵为主体的社会转型为以中产阶级为主体想象的社会（中产阶级比例甚小却人数不少），成为2003年构建“和谐社会”的“和谐主体”。自90年代中后期以来，底层/弱势群体不仅被排斥在经济现代化之外（除了农民工作为廉价劳动力以生产者的身份参与其中），而且被文化消费“市场”先在地放逐（除了近几年由政府出资支持的农民数字电影放映工程或其他文化下乡活动）。正如研究者指出：“我国三千多个城市中，2010年有票房纪录的城市仅二百八十座。2010年票房收入超过二百万的影院仅七百一十九家，而这七百一十九家影院的票房就占全国票房总额的91.5%。这充分说明在广大中小城市，电影市场几乎处于空白状态。”在这个意义上，集中在大型及一线城市、东部地区的影院分布与中国社会阶级的分布是同构的。

其实，对于当下中国电影的格局，还有一块是我这种小中产无法真实感触到的，就是农村电影体制的转型。我们现在所说的电影，其实都只和中国城市、大城市相关。如果说城市的院线制是政府主导的市场化的产物，那么农村电影目前则完全由政府扶持。或许因为社会主义国家体制的惯性，农村一直在社会政治生活中占据战略地位。广电总局从2004年开始到2010年，用了五六年的时间投资五十亿元，借助最新的数字技术，实现了六十四万个行政村电影放映网络的全覆

盖，即保证每个行政村一月放映一场公益电影。2010年，农村的观影人次是二十亿。可以说，现在中国电影市场的分布只有城市院线和农村数字放映体制，处在这之间的县城还在电影市场之外。不过，近期7月29日中宣部和国电总局在河北唐山召开“全国县级城市数字影院建设工作现场会”，制定了2011—2015年全国实现每个县级城市都有数字电影院的目标，也就是说2015年，从大中城市，到县城，到农村，在硬件上影院已经达到全覆盖。可以说八九十年代陷入瓦解的计划经济下的电影放映体制，经历二十五年的时间，重新完成了全覆盖。而对县级市场的重视又与目前中国产业升级以及在中央政府对于一线城市房地产的打压之后资本和人员（“逃离北上广，回归体制内”）向二三线城市扩展的历史进程相关。

第二辑 主流价值观的重建

“旧瓶”如何装“新酒”

用“旧瓶装新酒”来形容这三十年来主流意识形态的状态，在于人们要仔细区分哪是“旧瓶”，哪是“新酒”？这种双重性是理解当下中国的基本前提。有人想让旧瓶装上“原浆”，也有人想给“新酒”换上“新瓶”。“善良的”人们总想既分享陈酿的酒香，又品尝新酿的酒甜，而“事实胜于雄辩”，更多的人们恐怕既喝不到陈酿，也尝不到新酒，这才是最“杯具”的事情。

七八十年代之交的历史转折，作为一种延续（共产党延续其执政地位，前三十年和后三十年分享同一个能指）中的内在断裂（改革开放的合法性建立在对“左倾”时代的内在批判之上），给执政党造成了巨大的理论困扰。众所周知，改革开放/新时期的开启建立在对50—70年代尤其是“文革”的伤痕式、控诉式书写（这也曾经是80年代中前期政府/民间的社会共识），只是这种自我否定、自我颠覆（如同1956年苏共“二十大”的秘密报告“自曝家丑”）必然削弱共产党作

为执政党所曾经拥有的崇高威望。在80年代执政党一方面逐步推进商品化、双轨制改革（90年代是更为激进的市场化改革），另一方面又不断通过反对资产阶级自由化的方式来回应对执政合法性的挑战，这也就形成坚持改革开放与坚持“四项基本原则”的悖论/辩证关系。这使得80年代以来官方对于50—70年代的左翼实践处在一种既不能完全否定（“延续性”）又不能完全肯定（“断裂性”）的状态，或者说，执政党始终处在一种自我评价的困境之中。

为了回应这种危机，80年代中后期主旋律开始出现，主旋律的产生与其说延续了50—70年代一以贯之的主流论述（相反是建立在对于50—70年代的否定与批判之上），不如说更是为了寻找与80年代以来建设有中国特色社会主义市场经济相匹配的意识形态表述（找到新的可以落脚的意识形态树枝）。这种意识形态的断裂，造成了一方面在官方媒体、作为意识形态国家机器的中小学教育以及无处不在的国家/体制中感受到执政党的身影，另一方面又在逐步深入的商品化、市场化、政企分开（中小国营企业的破产重组中）、单位制改革、私营经济发展中感受到以市场经济为组织原则的社会、经济运行方式。在这中间，“自由派”看到的是一种体制的内在延续，新左派/老左派看到的则是体制的内在断裂，这种两面性恰好就是新时期以来主流意识形态的基本特征或者尴尬之处（非左非右、即左即右）。

问题的复杂在于，有时候看似旧体制的延续（好像还是“旧瓶”），实际上却完成了“脱胎换骨”式的变脸（“旧瓶”已然装上的“新酒”），正如从国“营”企业到国“有”企业，资产所有者已经从全民所有变成了国家所有，企业的性质发生了根本变化。如果说自80年代

以来曾经高度意识形态化/政治化的执政党始终处在一种去政治化/去意识形态化的状态，那么寻找新的意识形态合法性就成为执政党的内在要求。在这里，我想引入80年代以来在不同历史时期出现的三次关于人生观、价值观的讨论，来呈现这种处在分裂状态的主流价值观是如何一步步找到合法性来源的（“旧瓶”在不更换品牌的前提下如何装上了“新酒”）。

“潘晓来信”

1980年《中国青年》杂志刊登了“潘晓来信”《“人生的路呵，为什么越走越窄……”》（由杂志社编辑参与策划的一封“读者来信”），掀起了关于“人生的意义究竟是什么”的大讨论。在信中叙述者说出了自己的人生困惑：“小学的时候，我就听人讲过《钢铁是怎样炼成的》和《雷锋日记》。虽然还不能完全领会，但英雄的事迹也激动得我一夜一夜睡不着觉”、“我开始形成了自己最初的、也是最美好的对人生的看法：人活着，就是为了使别人生活得更美好；人活着，就应该有一个崇高信念，在党和人民需要的时候就毫不犹豫地献出自己的一切。我陶醉在一种献身的激情中，在日记里大段大段地写着光芒四射的语言，甚至一言一行都模仿着英雄的样子”，但是经历了“文革”中组织的欺骗、家庭的离散、朋友和爱人的背叛等挫折和伤痛，“我”认识到“人都是自私的，不可能有什么忘我高尚的人。过去那些宣传，要么就是虚伪，要么就是大大夸大了事实本身”，最终“我体会到这样一个道理：任何人，不管是生存还是创造，都是主观为

自我，客观为别人”。

这封信基本上吻合于七八十年代之交的伤痕书写，在追溯中完成“文革”对于“我/个人/青年”来说是一次遭遇创伤和价值观破产的叙述，或者说“文革”不仅没有能够实现“激动不已”的英雄事迹，反而走向了自身的反面，造成了“相信眼睛”（“眼睛所看到的事实” = “目睹了这样的现象” = “自己高尚的心灵”，忠实于自己内心的挣扎和不安）还是“相信书本”（“头脑里所接受的教育” = “以前看过的书里所描绘的” = “师长”，外在的教条化的意识形态宣传、灌输）的“迷茫”。有趣的是，叙述者并没有叙述自己为何会陷入这种人生困境，在“我”“一言一行都模仿着英雄的样子”的时候就“常常隐隐感到一种痛苦，我眼睛所看到的事实总是和头脑里所接受的教育形成尖锐的矛盾”。也就是说，“我”始终无法像“雷锋、保尔”那样“陶醉在一种献身的激情”中。这种外在的宣传/教育与“眼睛/心灵”的“真实”感受之间的错位使得“自我/主体”处在内在分裂的状态。正如这封信开头“我今年二十三岁”已经确立了一个“我是为了自我，为了自我个性的需要。我不甘心社会把我看成一个无足轻重的人，我要用我的作品来表明我的存在。我拼命地抓住这唯一的精神支柱，就像在要把我吞没的大海里死死抓住一叶小舟”的主体状态，喜欢“文学”的“我”（文学成为外在于政治/意识形态的自我的表征）再次回应“五四”时期/启蒙主义的经典命题：“我是谁”、“我如何成为我自己”。这恰好呈现了七八十年代之交，旧有的意识形态说教破产，而新的意识形态尚未降临的尴尬状态。

“保尔与盖茨”之争

“潘晓来信”虽然在1983年清除精神污染的运动受到批判，但是这种英雄事迹的失效所留下的价值悬置，依然不断地在80年代以来的社会文化讨论中浮现。在2000年因电视剧《钢铁是怎样炼成的》的热播，《北京青年报》“审时度势”地发起“保尔·柯察金和比尔·盖茨谁是英雄”的讨论，一个是苏联时期的无产阶级道德典范（大公无私、一心为公、舍己为公、为革命/集体/国家/共产主义牺牲和奉献终生），一个是当代美国的世界首富/数码时代的技术精英（知识/技术/财富的完美结合和典范）。显然，这场争论的发起者模仿了“潘晓来信”的方式，写信人“读者小潘”看了《钢铁是怎样炼成的》之后也陷入潘晓式的困惑：一方面在工作中以比尔·盖茨为偶像（“一个以智力博得财富的当代神童”），另一方面又受到电视剧的影响，“被保尔的故事所打动。为此，我特意找来原著，认真地读了一遍”，但是，“当我脱离书本和荧屏，重回激烈竞争的工作中时，比尔·盖茨的形象再次覆盖眼前的一切，并与保尔·柯察金的形象产生激烈的冲突”（《保尔与盖茨谁是英雄》，《北京青年报》2000年3月11日）。

在这里，“书本”（在80年代被认为僵化的意识形态教科书）与荧屏（反体制的市场化的大众传媒）不仅不是对立的，而被放置在一起，这似乎呈现了主旋律与市场化的大众文化生产之间的和解。这种讨论延续了“潘晓来信”的基本议题，不同的是，经过近20年的市场

化改革，已经出现了取代“保尔·柯察金”、“雷锋”的新英雄“比尔·盖茨”，只是新偶像的确认似乎还需要一场“早就知道胜负”的与旧英雄的决斗来完成。人们从《钢铁是怎样炼成的》的电视剧中看到了保尔的纯洁、高尚等优秀品质，这种品质并没有唤起人们关于社会主义陷入低潮某些荒诞的历史记忆，反而是一种可以与当下生活兼容的伦理道德规范。与“潘晓来信”陷入“大公无私”与“主观为自我，客观为别人”的人生选择不同（潘晓对于无法身心统一而深深自责和忏悔，以至于向《中国青年》/组织/体制寻求谅解和解答），这场保尔与盖茨之争与其说是一次带有冷战色彩的大对决（社会主义与资本主义意识形态的对立），不如说更是在中国文化内部把50—70年代的道德、意识形态整合进当下的时代之中，人们从“保尔与盖茨”身上所看到的不是他们之间的截然对立，而是一种兼容和互补。

在《北京青年报》各种争论中，保尔所代表的社会主义实践中的血污与盖茨作为资本家的血泪史都被消隐，出现的是知识/道德典范、知识/技术改变个人/社会/人类命运的英雄。不得不指出的是，正如“小潘来信”中的小潘拥有都市白领、IT从业人员的身份，这种中产阶级或准中产阶级的目光使得保尔与盖茨被完美地嫁接在一起。在这个意义上，这种争论与其说放大了保尔与盖茨之间的意识形态断裂，不如说消解了他们所负载的意识形态内涵。或者说，人们如此心平气和地参与“保尔与盖茨”的PK大赛本身成为后冷战时代的症候。

“范跑跑”的逃跑主义

与“潘晓来信”、“保尔与盖茨之争”不同，“范跑跑”以“坏榜样”的方式引人注目。就在2008年汶川大地震中媒体一次次地报道灾区教师不怕牺牲自我保护学生的师德典范之时，都江堰某中学语文老师范美忠却在天涯博客上公开发表《那一刻地动山摇——“5·12”汶川地震亲历记》的博文（5月22日），“有理有据”地阐明自己为何要逃跑的合法性，引发网友一片哗然，“范跑跑”受到网友的狂轰滥炸，几乎被口水战所湮没。在《那一刻地动山摇》的激扬文字中，“范跑跑”怀着一种被专制强权政治迫害的妄想（“思想烈士”），对自己为何先跑进行了辩解。其中，最为“铿锵有力”的是“我是一个追求自由和公正的人，却不是先人后己勇于牺牲自我的人”，这句话的有趣之处在于一个“却”字，为什么在“范跑跑”这里，“自由和公正”与“先人后己勇于牺牲自我”就是相悖的或者说不兼容的呢？“范跑跑”为何会有这样的逻辑，恐怕与冷战历史以及社会主义、资本主义的意识形态之争有关。

在这种振振有词的说辞背后，是前者代表着“自由、公正、民主”的西方世界的“普世价值”，后者代表着“牺牲自我，汇入人民”的或许带有禁欲色彩的共产主义道德精神。在后冷战的年代，自由、民主、人权早已成为时代主流，而诸如国际主义等带有超越性价值的社会主义或者说共产主义的道德价值早已被污名化（或者转换成人道主义话语），这样两种价值的对立或者说水火不容正是冷战时代西方阵

营的逻辑在后冷战时代的延伸。“范跑跑”的“自信”来自80年代以来官方说法对于50—70年代伦理道德的批判，这种逃跑的行为与其说是思想异端，不如说是另一种主流逻辑的产物。同样的话，“潘晓来信”中也出现过“我不是一个高尚的人，但我是一个合理的人”。不同的是，潘晓的话获得了喝彩，30年后“范跑跑”的话却受到网友（处在反体制、反官方的主体位置上）的指责。因为在2008年汶川大地震的时刻，志愿者精神、公民责任已经成为新的道德准则。在这一点上，“范跑跑”确实冒了“新主流”之大不韪。这种网友们对于“范跑跑”的批判恰好不是阶级仇恨式的、社会主义政治的实践逻辑，而是“自发地”在危急时刻对公民社会的道德规范的认同，或许这种“负面”教材比那些第一时间捐款、捐血、奔赴灾区以及把生的希望留给学生的教师们等正面形象更为有力、有效地确立公民社会以及公民身份的行为规范及道德自律。

从这样三个改革开放三十年里不同时间点发生的社会文化事件，可以看出主流意识形态已经从80年代对于“潘晓事件”的犹疑，转变为保尔与盖茨的意识形态对立的消解，再转变为网友主动承担其公民道德的自觉卫士。如果说“潘晓来信”在宣告雷锋、保尔等英雄叙述无效的同时，呈现的依然是无法赶上时代潮流的焦虑（“有人说，时代在前进，可我触不到它有力的臂膀；也有人说世上有一种宽广的、伟大的事业，可我不知它在哪里”），那么这种落后于时代的惶恐在保尔与盖茨之争中并没有出现，相反人们开始重新肯定保尔的正价值（与当下世俗的、市场经济时代截然不同的“激情燃烧的岁月”，那个

时代人们具有高尚而纯洁的道德)，与此同时把保尔与盖茨都看成是“人类的英雄”、“任何时代都需要的英雄”。而“范跑跑事件”一方面呈现了“范跑跑”式的逻辑建立在对50—70年代伦理道德的负面认同之上，另一方面这种公民责任、道德、志愿者精神已经开始成为官方与民间共享的新的伦理规范。也正是在这个意义，新世纪以来法治精神也成为新主流的重要表征，充当着与公民责任相似的文化功能。

“法治人物”的“除魔术”

“法治”无疑是这三十年来除了“市场”之外最为重要的关键词，也是官方与“民间”（知识分子与大众媒体）共享的社会共识。无论是七八十年代之交通过对“人治”、“封建专制”的批判开启新时期的改革开放，还是新世纪以来“以人为本”、“依法治国”、“依法执政”成为执政党基本的执政理念，即使批评者也只是认为中国距离真正的“法治社会”还很远，而不会质疑“法治/法制”可以维系市场经济的正常运转。在这种背景下，“法治人物”就成为官方与大众媒体共同形塑的“拯救者”和新的“榜样”。

2010年12月4日晚上中央电视台一套黄金时间（晚上8点）播出了“法治的力量 2010. 12. 4 十年法治人物颁奖盛典”，本节目由全国普法办、司法部、中央电视台主办，中央电视台综合频道《今日说法》栏目承办。这样一台配合“12. 4 全国普法日”的专题晚会从2003年开始已经举办了七届，“其收视率高达4. 23%，成为同类专题晚会中

收视率最高的节目，成为具有中央电视台品牌标志的全国性大型年度盛典”。今年的晚会依然延续其一贯的煽情和苦情路线，如同每年岁末播出的“感动中国十大人物”的颁奖晚会（2002年开始），主持人和领奖嘉宾多次落泪、哭泣（满场同悲），为什么在以法治为主题的晚会中要借助这种悲情的道德/伦理力量呢（与这种专题晚会的悲情或苦情不同的是，在都市话剧或小成本电影中，却充满了搞笑和颠覆，“笑点”成为召唤中产阶级观众走进剧院或影院的最为行之有效的商业策略）？在“法治/人治”的二元对立中，恰好不是法律制度本身而是这些年度“人物”的道德力量成为“法治”的体现，这究竟是法治背后“人治”的影子，还是法治内在地需要“人格化”的力量呢？

这次“法治人物颁奖盛典”一开始，主持人就进行了“点题”工作，自2001年把“12.4”确定为“全国法制宣传日”已经过去了十周年，之所以选择“12.4”是因为“1982年12月4日中华人民共和国现行《宪法》颁布”。也就是说，“12.4”的特殊意义在于1982年版《宪法》的颁布。而这部《宪法》的修订直接联系着法律/法制在七八十年代历史转折时期的特殊功能。尽管“文革”结束于“四人帮”的被捕，但确立改革开放的合法性却是通过对“四人帮”的公开审判、宣判来最终完成的。这种以法律的名义进行的“特殊审判”本身已经摆脱了“文革”时期路线斗争、文化/意识形态论战的方式，而对于“十年浩劫”的总结也在于一种现代法律制度的缺席造成的，用法治的秩序来对抗“人治”的恶果成为劫后余生的人们的一种社会共识。因此，“拨乱反正”的重要工作之一就是重新恢复被“文革”打乱的公检法系统，法律的回归意味着“大鸣、大放、大字报、大辩论”等

“人民民主”方式的终结，法治取代“以阶级斗争为纲”成为意识形态转折的重要标识。正是在这种背景下，法律/法治成为 80 年代制度崇拜的核心。而法律/法治被作为一种执政党的执政基础和合法性来源与新世纪前后执政党的自我定位和调整有关。1997 年“十五大”报告中提出“依法治国，建设社会主义法治国家”，2002 年“十六大”报告中明确“依法治国是党领导人民治理国家的基本方略”，并不断提出“提高依法执政的能力”、“社会主义法治理念”、“弘扬法治精神”等论述，把“依法执政、执政为民”作为执政党获得合法统治的来源。从这里可以看出法治已经成为一种和谐社会的和谐理念。重要的不在于中国究竟是不是一个法治国家，而在于政府与央视使得人们相信“法治的力量”，也正是在这种意识形态转型背景下，法治人物的评选“应运而生”。

自 2003 年起央视每年 12 月 4 日举办年度法治人物评选，每年评选十位法治人物，这些平凡而普通的获奖嘉宾作为“法治精神”的体现者，是被政府职能部门认定、通过社会评选并最终由央视“广而告之”的“榜样”、“英雄”和“模范”。与往年的“年度”法治人物不同，今年评选的是“十年”法治人物。获奖者有：讨工钱的进城农民工、牺牲的驻海地维和警察、法律援助律师、“宝贝回家寻子网”志愿者、“打虎网友”、纠正冤假错案的检察官、普通人民调解员、揭露三鹿奶粉的医生、环境污染法律援助机构发起人、六十七年偿还父亲债务的老人。从获奖名单中可以看出与时下各行各业的颁奖典礼和名目繁多的获奖称号不同，这台主题明确的晚会却格外具有包容性，获得“法治人物”命名的获奖者主要不是法律工作者（公、检、法的从业

者)，而是农民工、医生、志愿者、网友、好心人等多重阶层、职业身份（如其他经济年度人物、“感动中国十大人物”等栏目也是如此），正如栏目宗旨“这些人物既有个人，也有集体，来自社会的各个层面，具有不同的职业背景，年龄层次，教育程度，他们的故事也呈现出丰富的内容与形态，他们的共性就是用实际行动推动着中国的法治进程，彰显法治的力量”。在这个权威媒体和黄金收视时间所搭建的“大众”荧屏上，上演了一出“法治”降妖除魔的情景剧。正如主持人送给“打虎网友”的“三个代表”（“小鱼啵啵啵”、“祖辈是农民”和“小兔钓鱼”）每人一个孙悟空面具，让演员六小龄童给这些“火眼金睛”的美猴王颁奖。于是，这些不断走上舞台的“法治人物”成了当代美猴王，挥舞着“法律”的金箍棒，打倒一切“害人虫”（“三鹿”奶粉、环境污染等），使当下中国/中国社会的妖魔鬼怪都“现了原形”。法治为何具有如此“神力”呢？政府与央视又是如何联手建构或询唤出法治的魔影呢？

如同2004年以来中央每年的一号文件都是以“三农”为主题的，这次法治人物第一个登场的也是“农民工”。2003年五百名被拖欠工资的农民工通过法律手段讨回了公道，解说词说他们“主动拿起法律的武器，引发了一次公益维权的接力。法治让他们有尊严地劳动，感受劳动者的光荣”。在“法律的武器”帮助农民工获得“尊严地劳动”背后，没有说出的事实是2003年新一届政府一上台，温家宝总理就为农民工讨工钱，从而使得拖欠农民工工资的问题成为一种社会关注议题。当人们为农民工讨回工钱而喝彩时，也呈现了农民工经常处在被拖欠和无法拿到工资的境遇。更为重要的是，这种通过合法/法律手段

讨回工资的“例证”成为缓和劳资矛盾的修辞，似乎只要按时领取工资，就可以换得“有尊严地劳动”，就可以“感受劳动者的光荣”。农民工自80年代末期出现以来，始终无法获得“工人阶级”/无产阶级的身份和命名的状态（被称为“盲流”、“外来妹”、“打工仔”等），直到最近温家宝总理在一些场合承认“农民工”是“现代产业工人队伍的主体”。不过，就在农民工“荣登”产业工人“宝座”之时，也是国有大中型企业完成破产重组、大量工人已然下岗的时刻。也就是说，旧有的社会主义体制内部的工人阶级退出历史舞台和更为廉价的农民工登上历史舞台是同一个历史进程的产物，他们失之交臂，尽管可以分享同一个能指（产业工人、劳动者），却无法分享彼此的伤痛与历史。

如果说法律可以使处在弱势地位的农民工获得在市场/契约中的合法收入，那么法治的功能更多体现在一种公民行动上。正如这些法治人物中最的一类人物就是体制的怀疑者、批判者或揭秘者，也就是一种“反”体制的代表。如“打虎网友”质疑的是陕西省林业厅公布发现华南虎的消息；检察官蒋汉生用七年时间，使得冤屈的胥敬祥重获自由；医生冯东川揭露“三鹿”奶粉危害儿童健康；环境污染法律援助机构发起人王灿发“为地球代言，为环境说话”等。在这里，法治成为恢复真相、回归正义、保护健康、留住绿色的“万能胶”。还如法律援助律师、人民调解员和“宝贝回家寻子网志愿者”，他们充当着协调者/中介者的角色，维系着社会和谐和家庭的和睦。这台晚会特意邀请这些法治人物的救助对象上台为其颁奖，使得典礼更像一场感恩晚会。在被救助的孩子感谢医生、获得自由的囚犯感谢检察官时，

整场晚会笼罩在一种苦尽甘来、拨云见日、大团圆的氛围中。法治使得这些体制的反叛者变成了新体制的守护神，主持人（央视）/政府（体制）则提供一个和谐的舞台。

最后一个出场的获奖者是一位八十五岁的老人郑宜栋，他的感人事迹是替1942年去世的父亲偿还债务。因为其作为历史老人的身份，使得其历史叙述超过了“十年法治人物”的时间，跨越了六十七年的历史，从父亲1942年因战乱去世，郑宜栋就走上了替父还债之路。有趣的是，他的还债之路在新中国成立后被打断，其宣传短片中并没有留下时代“空白”，而是用他个人的照片（结婚、生子）来标识，并且说郑宜栋积极参与农村工作，领导群众搞土改、合作社、人民公社等。在那个“没有还债”的年代里，郑宜栋“算的是乡亲们的大账，顾不了家里的小账了”。直到1996年，郑宜栋才开始重新接续新中国成立前未完的还债承诺。1949年的历史断裂，通过1996年的还债行为而重新接续。这种历史剪辑策略来自80年代以来把50—70年代作为异质段落减去的历史叙述方式。在80年代出现了两种历史叙述，一种就是把80年代直接对接到“五四”（从而宣布50—70年代为前现代），另一种就是强调20世纪历史整体论，重建被左翼文艺压抑的现代性脉络（如把80年代的上海对接上30年代或晚清民初的华洋杂处的老上海，或者把80年代以来在现代性逻辑下的自我/文化自觉接续到1949年前民国的脉络之上）。不过，在这里，这种历史叙述法发生了一种变奏，就是把曾经被剪掉或有意忽视的50—70年代历史重新填补上，而且使用一种正面的叙述方式。在这个意义上，50—70年代以某种方式被接续到1942年到1996年的历史之中。

这样一台“赚人眼泪”的主题晚会，与其说是进行一种主题式的宣传，不如说更是一种整合不同主体、表述、立场的舞台。仅从获奖成员就可以看出，法治、法律在这里成为一种超级能指或崇高客体，入选的人员中更多的是普通公民、环保人事、助人为乐者等，可谓无所不包、方方面面。也就是说法治把这些差异性主体统一起来。在这个意义上，霸权建构的过程就是一种把差异性耦合起来的过程。“法治的力量”如同一粒“万灵丹”，不仅“包治百病”——医治、弥合、协调、偿还诸种社会/历史的伤口、矛盾、缝隙和债务，而且完成了主流意识形态的说服工作——冤屈得到昭雪、环境得到保护、丢失宝贝得以回家的“人间正道”或“人间奇迹”是在政府/央视的舞台上完成的，从而使得这些充满戏剧冲突或斗争的折子戏，有着“大团圆”的结局。因为在伤口、矛盾获得彰显的时刻，政府/国家/媒体的颁奖、认可和命名已经可以充当“破镜重圆”、“匡扶正义”或者至少“获得精神/物质的双重赔偿”的抚慰功能。这不仅涉及主流意识形态在经历七八十年代的历史创伤以及八九十年代的多次尝试、重新获得社会认同的问题，而且关乎执政党借重“法治”的话语完成从革命党到执政党的转换，并在“依法治国”（“十五大”提出）、“依法执政”（“十六大”提出）的论述中重新确立执政的合法性，这也正是“法治”在当代/当下中国具有格外重要的功能。

可以说，新世纪以来作为官方说法的执政理念已经逐渐从 50—70 年代的意识形态窠臼中摆脱出来，耦合了多重文化资源（传统文化、民间伦理、法治理念、个人奋斗、公民权利、社会责任等）。这装上了“新酒”的“旧瓶”，是“旧瓶”，还是“新酒”呢？

“榜样的力量是无穷的”

小时候，《学习雷锋好榜样》是我印象最深刻的革命/红色歌曲之一，每年的3月5日县城的附小都会象征性地组织小学生去扫马路，而写作文的经典题材也是“学雷锋，做好事”。在那个没有网络的时代，可以“想象”的好事总是有限的，一不留神就会出现“扶老奶奶过马路”的“雷同作文”。这不能怪我们偷懒，要怪就怪大街上没有那么多老奶奶要过马路。长大后才发现，该不该扶老奶奶过马路已经成为一个巨大的道德问题，耳边不禁想起那首经典的歌“不是我不明白，是世界变化快”。

无论是每年“12.4 十年法治人物颁奖盛典”的举办方（政府与央视传媒），还是晚会中不断用朗诵的方式完成的对“法治十年进程”的政论式礼赞（这种表述在《东方红》、《复兴之路》等大型音乐舞蹈史诗中成为历史的权威叙述人/讲述者，在抗震救灾、捐款晚会中被作为一种集体朗诵/抒情的表述），都使得这台专题晚会带有国家/政府的

庄重/权威色彩，这些获奖者无疑被放置在模范、榜样的位置上，这显然很容易唤起关于“榜样的力量是无穷的”、“发挥模范带头作用”等50—70年代的历史记忆。

我作为“80后”，在80年代中后期和90年代中期接受小学、中学教育，还有幸在学校教育中体验学习“英雄少年赖宁”、聆听勇斗歹徒的英雄事迹报告会，以及以集体受教育的方式观看主旋律电影（《焦裕禄》、《孔繁森》等），而更为常见的是每学期在班级、年级及全校范围内评选的三好学生、优秀学生干部等评选争优活动，这些学生中的“优秀分子”的照片被张贴在学校中心地带的宣传栏中。从这种相对滞后的中学教育体制中，一方面可以感受到七八十年代以来出现的“五讲四美三热爱”等新的道德规范（1981年团中央等发布在青少年中进行“五讲四美三热爱”的教育活动），另一方面在以学习/升学率为中心的应试教育中，依靠从学校到班级等各级科层组织（与军队、监狱等科层式的管理体制相似）不断树立、命名典型（精神奖励）的方式来实现的一种道德管理。我虽然在中小学接受某种社会主义教育，但是其更多的“精神食粮”却来自电视、流行音乐等大众文化的影响，不再是这些雷锋、王杰式的革命英雄与烈士，而是港台歌星、演员（如“一场游戏一场梦”的台湾歌手王杰）成为人生的“偶像”和楷模。尽管我生活在一个略显封闭的中部小县城，但这些来自遥远大都市的港台明星却与我的生活是如此地切近和“感同身受”。这种主体的内在分裂恰好也是80年代以来当代中国的基本状态。

作为50—70年代重要的社会文化现象就是对英雄/模范人物的宣传和塑造（如董存瑞、邱少云、铁人王进喜等不一而足）以及评定各

行各业的劳动模范、先进分子等。这种树立典型、宣传英雄事迹在延安时期已经成为一种行之有效的政治动员的方式，如毛泽东曾经写过《纪念白求恩》（1939年）、《为人民服务》（1944年）等经典篇章。这种英雄人物、先进分子在新中国成立后更成为一种承载主流意识形态论述的重要中介，不同的英雄人物也随着主流意识形态的调整而被凸显不同的内涵，而且通过不断地评选先进、模范也成为各行各业、每个单位进行日常管理的基本方式，人们正是在学习英雄和模范的过程中完成一种自我改造和教育。可以说，“榜样的力量是无穷的”成为50—70年代最为有效和惯常的文化/意识形态生产方式。

这些以个人的身份出现的“英雄”，并非个人主义英雄，而是一种在历史唯物主义的规约下建构的“人民英雄”，具有清晰的政治/阶级/工农兵主体的身份。这种英雄作为榜样、带头人的位置（个人的、超越普通人的能力）与人民作为历史主体的表述（“人民，只有人民才是推动历史前进的真正动力”）并非没有矛盾，如何克服这种英雄（个人）/人民（阶级认同）之间的裂隙，是50—70年代革命文艺所要处理的重要议题。其中最为有效的叙述策略就是在故事结尾处，英雄回归或消失在人民群众的汪洋大海之中（如《红旗谱》、《青春之歌》、《小兵张嘎》等）。这种涉及英雄作为个人的特殊性与人民作为历史主体的普遍性之间的矛盾，或者说，一种人民/阶级的普遍性通过压抑、收编英雄的特殊性/地方性呈现出来。这种叙述在“文革”文艺中获得某种解决，就是把个人/英雄上升、抽象为人民/革命/阶级的代表，如“三突出”原则“在所有人物中突出正面人物；在正面人物中突出英雄人物；在主要英雄人物中突出最重要的即中心人物”。这种“高大全”

式的人物成为社会主义的道德典范、理想镜像和“非人/完人”。

80年代以来,这种支撑英雄、模范讲述的左翼意识形态陷入一种内在危机之中,曾经在“三突出”创作原则下生产的“高大全”式的英雄变成了“假大空”。对这些英雄人物的消解、嘲笑也成为新时期以来清算左翼历史的重要方式。80年代对英雄人物的讲述往往采取与50—70年代完全相反的叙述策略。如果说50—70年代是把人物从日常性、地方性中抽象出来,变成一种革命的理念或概念,那么80年代则是给这些理念、概念重新填充人性的血肉。但是就如同新时期以来主旋律无法获得市场认可一样,80年代即使采用人性化、日常化的方式来书写革命/英雄人物也很难获得人们的广泛认同。90年代以来,“英雄劳模片”成为主旋律叙述的重要类型。既有50—70年代的“好干部”《焦裕禄》(1990年),又有新时期出现的《蒋筑英》(1992年)、《孔繁森》(1995年)等“新典型”,这些人物传记片改变了80年代关于革命历史人物的伤痕化书写,采用个人“悲剧/悲情/苦情”来感动人们。这种悲剧英雄既呼应了七八十年之交在伤痕、反思文学中“渡尽劫波”的受难者(“落难书生”)情绪,又受到八九十年代之交在社会创伤中出现的苦情故事(如《妈妈,再爱我一次》、《渴望》等)的影响。

在90年代真正获得票房成功的是一部主旋律市场化的小成本影片《离开雷锋的日子》(1996年)。这部电影把80年代“告别革命”的主流意识形态清晰地书写为一种“离开雷锋的日子”(“雷锋”成了50—70年代的文化标识),讲述了新时期以来乔安山处处以雷锋为榜样,却非但没有获得表彰,反而处处被误解、冤枉,正如结尾处他和儿子的车坏在荒野中,无人愿意伸出援手。也就是说这部电影恰好呈现了

“雷锋”的死亡和缺席，但是影片以乔安山终究获得人们的理解来弥合这种雷锋离开所留下的断裂。乔安山以做事认真负责、不愿意走后门、不讨好领导、助人为乐的形象成为雷锋精神的当代传人，这与90年代官方意识形态用爱国主义、见义勇为、好人好事、诚信等日常道德来重建市场经济下基本的社会伦理是契合的。这种新官方意识形态重新借助50—70年代的道德典范（雷锋、焦裕禄等），一方面是为了接续新时期与50—70年代的历史断裂，另一方面也把50—70年代书写为除了血污与争斗之外的具有高尚道德的、纯洁的年代，这也基本上成为90年代以来关于50—70年代的双重想象：布满血污、屈辱与伤害和青春、高尚与纯洁的时代。

这种悲剧式的干部、模范形象（以好干部、好人的死亡为悲情的顶点）延续到新世纪以来的主旋律叙述中，如《生死抉择》（2000年）、《任长霞》（2005年）、《铁人》（2009年）、《袁隆平》（2009年）、《第一书记》（2010年）等。这些电影（电视剧《任长霞》在2007年获得某种收视成功）大多无法获得市场成功，或者说主要由政府或地方政府宣传、文化部门投资拍摄，以获得“五个一工程奖”或政府华表奖为目标（这也成为各级文化主管部门的“文化政绩”），这种自产自销的方式已经成为主旋律生产的主导方式。尽管如此，从《焦裕禄》（“毛主席的好学生”）到《任长霞》（警界女神警、“任青天”、“女包公”），一种主旋律叙述的惯常模式已然形成，这是一群大公无私、一心一意、呕心沥血“为人民服务”的好干部，他/她们以“党/政府的化身”来解决社会矛盾，重新“为民做主”。有趣的变化在于，如果说在90年代初期这种苦情英雄依然需要放置在50—70年代的历

史之中（也只有那个时代才能出现焦裕禄、雷锋式的人物），那么《任长霞》则以苦情女性的“性别”优势，使得作为国家机器的警察/法律再次成为惩恶扬善的道德化身，恰如“十大法治人物”被凸显或被感动的恰好不是“铁面无私”、“严格执法”、“依法行政”的法律工作者，而是不畏艰难和压力、突破重围、揭开迷雾的道德典范。也就是说，无论是任长霞，还是法治人物，法律/法治与一种被重新建构、发明的民间/传统伦理道德（如好人、青天、良心等）耦合起来。

不过，需要指出的是，自80年代中后期主旋律出现、90年代后期政府进一步资助、扶持主旋律创作（设立专项基金和奖项），这种国家主导下的电影/文化生产只是中国文化市场的一部分，新时期以来更为重要的变化是主旋律之外以市场化方式运作的文化生产。这一方面呈现为作为党/政府喉舌的新闻宣传部门依然充当着“喉舌”的功能（坚持正确的舆论导向），另一方面这些附属于政府的文化事业单位及其这些事业单位的附属公司却成为市场化运营的主体（近几年来文化事业单位开始从体制中剥离出来，走向集团化、市场化运营，但民营及外资早以“公开的秘密”的方式介入诸多文化生产）。如果说政治宣传、主旋律在80年代以来宣传效果不佳，那么承担意识形态功能的则是90年代在市场化进程中日益完善的大众文化生产。这种官方说法的“外在”灌输与市场导向的内在需求成为80年代以来主流意识形态分裂的表征，正如作为一种制度惯性，劳动模范、“三八”红旗手等带有50—70年代印迹的评价、奖励体系依然在延续，只是很难获得人们的“欣然接受”，但在大众文化或市场经济的视野中，其他偶像（明星、老板、财富神话、知本家、权贵等）早已成为深入人心的“榜

样”和“典范”（正如旧神盖茨、新神乔布斯都是人们“顶礼膜拜”的 Super Star）。有趣的是，人们经常把前者指认为一种官方/体制/党/国家的声音，而把后者指认为一种反（非）官方/反（非）体制的代表。这显然是一种意识形态误认，因为改革开放、市场化、扶持民营经济本身恰好是新时期以来执政党转向“以经济建设为中心”的主旋律，或者说80年代以来主流意识形态正是以反体制的吊诡方式运行的。这种自我分裂、内在悖反恰好是新时期以来执政党的能指延续与其对应的意识形态所指的断裂造成的。

对于反体制、去政治化的公民或市民主体来说，任何超越性的价值、理想都是一种可笑的、不可信的（“躲避崇高”和颠覆经典的后现代犬儒态度）。正如2004年黄建新导演的《求求你，表扬我》中，无论是具有中产阶级身份的记者，还是受害人女大学生，都很难理解那个憨厚的“农二代”为什么非要一次报纸的“表扬信”。（“表扬”/精神鼓励如此重要吗？）尽管记者最终被临死的劳动模范/父亲周身墙壁所贴满的奖状深深感动（仿佛这个已近中年的中产阶级记者从来也不知晓还有这样的人和这样的历史），但是与《离开雷锋的日子》相似，这种做好事、为失学儿童捐款的道德典范成功地跨域了50—70年代的界限，而成为一种当下可以接受也需要的伦理行为。如果考虑到近几年来中产阶级/“有钱人”的善举已经成为一种弥合阶级断裂的颇具整合性的论述，这种毫无私心的“社会主义新人”被有效地转化为市场经济下的基本伦理道德规范。在这个意义上，能否树立新的英雄、模范，成为主流意识形态能否获得认同的关键。

“我是草根，我怕谁”：草根的“显形”

在社会结构逐渐固化，就连小白领都要逃离“北上广”、回归二三线城市发展的时刻，在大众传媒中却在塑造一个又一个草根“一夜成为大明星”的故事，“草根”这一弱者的美国梦更使得这种个人奋斗的故事变得荒诞和孱弱，与此同时，富二代、官二代、星二代以更为“张狂”的形态“不费吹灰之力”就获得稳固的社会位置。

随着“旭日阳刚”、“西单女孩”等草根明星登上2010年春节晚会的大舞台，他们也被认为是这个时代最大的成功神话，春晚过后，许多电视栏目把他们作为访谈嘉宾，让其现身说法讲述梦想成真的故事，但没过多久，这些草根明星的娱乐潜能似乎就被耗尽了（大众文化没有“不老的传奇”，“速朽”正是常态）。不过，近几年来《星光大道》、《中华达人》、《中国达人秀》、《我是大明星》、《你最有才》、《我要上春晚》、《中国梦想秀》、《天下达人秀》等电视栏目纷纷以草根选

秀或草根达人为主角。如果说“超女快男”作为草根阶层走的是青春靓丽的帅男美女路线，那么这些被猎奇化的草根明星、草根达人为什么也会分享“草根”这个命名，并成为时下电视荧屏的“宠儿”呢？或许，值得追问的不是草根是谁或者草根包括哪些群体，重要的是草根被定义的方式以及草根作为社会修辞的文化功能。

尽管“草根”早在上世纪80年代就进入中国，但其成为一种社会流行语，是2005年前后才出现的文化现象。在此之前即使那些以草根为主角的娱乐节目，也很少使用草根，而用老百姓、平民、普通人等词汇，这些表述往往与人民、党、干部、基层、群众等命名方式联系在一起，成为一种延续至今的毛时代遗留下来的社会政治实践方式（在空洞的官方新闻报道中，这些词汇依然被使用，只是其特定的政治性已经很少被提及）。改革开放以来，个人、个人主义被作为个性解放、人道主义的政治实践逐渐深入人心，再加上90年代中后期以来公民、公民社会、中产阶级社会的讨论，公民/“审慎而理性的中产阶级”取代了人民成为新的社会想象的基础，与此同时，底层也取代了基层成为弱势群体的代名词。而90年代随着商品经济所催生出的“大众文化”也被认为与官方/政治文化、精英/知识分子文化不同的样态（“人文精神论争”某种程度上是人文知识分子被大众文化边缘化的微弱反抗）。不管是80年代的个人主义（人性论），还是90年代的公民社会、大众文化的讨论，都建立在对官方/体制及其相关的政治经济实践的反抗和批判之上（这种非体制/非官方的想象是80年代以来自由主义论述的基本姿态，在经济上推崇放任、在政治上主张宪政民主、在文化上支持市场逻辑下的大众文化）。可以说，“草根”的出现

延续了个人、公民、大众等社会修辞方式关于“非体制”、“民间”的文化想象。

在中国传统的文化想象中，“草”本身是一种轻微的、低贱的身份表述，如草民（一介草民）、草寇（落草为寇）、草芥（草芥人生），是一种与官、士绅相对立的社会阶级。草根某种程度上延续了“草”出身底层的身分（正如富二代、官二代很难被指认为草根），但已经被赋予了现代民主政治的想象。草根来自对英文 grass roots 的直译，在美国的语境中，多指“基层民众”的含义，被认为是政治学词汇如草根政治运动。草根作为中文词汇最先在港台地区使用，如草根性、草根阶层、草根民众、草根议员等，而 80 年代末期台湾民主化运动，草根政治也被作为一种扎根基层的民主实践。显然，草根从 80 年代传入大陆，这种“政治实践”的意味被抹去，变成了一种个人/人人都可以获得成功的“草根梦/美国梦”。这种有选择性的文化误读与草根在大陆获得流行的契机有关。2005 年湖南卫视举行真人秀节目《超级女声》（第二届）大获成功，这场“全民造星运动”被描述为“一场草根阶层的狂欢”，诸如李宇春等平民歌手“一夜成名”的事迹被认为是草根阶层成功的典范。

《超级女声》借助手机短信这种新的媒介平台来实现观众与选手的互动，这种通过电视选秀来制造大众明星的方式，改变了 90 年代以来依靠演艺公司、演艺学校来推广、打造明星偶像的路线，是对《美国偶像》栏目的成功借鉴。就在 2005 年，一名“非著名相声演员”郭德纲成为最著名的草根相声演员，郭德纲及其德云社名噪京城，民营相声剧团等剧场艺术开始活跃京城夜生活。相对相声演员多依附于

中国广播艺术团说唱团、中国铁路文工团等体制内演出机构，郭德纲被认为是体制外、民间艺术、传统相声的代表。无独有偶，在新世纪以来的影视演员中，群众演员/草根王宝强成为名副其实的“大明星”，草根王宝强以其相对固定化的形象（多演纯洁、善良、傻气的农民工或具有奇异并创造奇迹的普通士兵），“穿越”、整合或者适用于独立电影、中产阶级贺岁剧和红色题材影视剧等不同类型的剧种。如果说超级女声、草根达人主要依靠手机、网络、电视选秀节目等新媒体形式来“梦想成真”，那么郭德纲作为“民间”艺人/民营剧团的成功则与文化生产机制的转变有关（与50年代相声演员成为人民艺术家以及80年代以来相声演员最先成为大众明星不同），而王宝强的意义在于日渐成熟的主流文化依然内在需要草根式的人物来建构完成。

在“草根”借助《超级女声》的媒体效应成为社会流行语之时，有一首网络歌曲《我是草根我怕谁》应时而出，这首模仿周杰伦RAP风格的歌曲讲述了“草根”的心路历程：“你是大牌 你是权威/你是媒体追捧的对象/我是草根 我是网虫/我是小角色 我无人问津/你有声望 你很富有/你有腰缠万贯的投资商/我没有背景也没人知道/可这些如今看来并不重要/比的就是创意 拼的就是想法/小人物也可以誉满天下/你是大人物可以批评我差/但却不能阻止我的步伐/我是草根我怕谁/大家喜欢我的另类/网络时代我和你平等 PK/百姓才是真正的评委/天天我都在努力/希望有一天可以出人头地/其实也没有关系/只要秀出自己就可以/天天我都在努力/希望有一天可以出人头地/其实也没有关系/只要秀出自己就可以。”这首歌在“你=成功者=权威=投资

商 = 大人物”与“我 = 小人物 = 网虫 = 草根”的二元对照中，把草根界定为无权无势的小人物，叙述了“天天我都在努力，希望有一天可以出人头地”的奋斗成功的梦想。而得以成功的社会机制在于曾经被作为“背景、后台”的“名声”和“权力”如今“并不重要”了，因为“网络时代我和你平等 PK”，并且“百姓才是真正的评委”。可以说，这首歌很准确地阐释了《超级女声》的示范效应，通过“平等 PK”和“百姓”的短信投票，就可以成为“超级大明星”，“网络时代”被赋予了平等参与、机会均等的民主想象（短信、博客、微博等新媒体技术都被认为推动了社会民主化）。更为有趣的是，在“你—我”的对比中，“我是草根”是一种彰显主体性的表述。与底层、弱势群体作为他者不同，草根被塑造成或建构为一种成为主体的路径，就是“只要秀出自己就可以”。在这个意义上，草根延续了 80 年代个人、个人主义的文化想象，也成为“美国梦”最为生动的山寨版本。

从这首歌中可以清晰地看出，草根的浮现与新世纪以来网络等媒体的发展有着密切关系。草根与其说是与体制、官方、主流、精英相对立的概念，不如说是网络、电视媒体重组时代的产物，或者说草根的“被发现”始终联系着不断推出的新媒体（如博客、微博）可以给人们/草根带来更多成功机会的想象。首先是网络媒体，不管是作为草根“前身”的芙蓉姐姐、后舍男生（当时被称为“网络红人”），还是当下的草根明星“旭日阳刚”，都依赖于 BBS、博客、视频网站等网络平台的出现。“因为这是一个草根的时代，任何人都可能通过网络在一夜间为广大网民所知，不再有门槛，只要你够个性，够大胆”，草根文化被认为是网络文化的基本特点，尽管“不再有门槛”依然可以看出

网络用户中年龄、学历的界限，但相比报纸、电视等非交互式媒介，网络具有参与度高的媒介优势。另外，在以点击率和注册人数为基础的网站运营模式中，也不乏网络推手制造网络红人来积累人气。其次是电视媒体，新世纪以来也是电视媒体逐渐走向产业化、集团化的过程，在制播分离的改革中，收视率成为决定栏目存活的重要标尺，在这种背景下，《超级女声》、《星光大道》、《中国达人秀》等真人秀节目成为近些年最受欢迎的电视栏目之一。

也正是借助网络及电视媒体的互动，郭德纲这个名不见经传的草根艺人在2005年成为最为有名的相声演员，“旭日阳刚”、“西单女孩”也凭借着网络视频而从地下通道的流浪歌手“摇身一变”为草根达人，就连他们的艺名也来自网友的命名。在这个意义上，草根的“显形”与其说来自技术上不断降低的媒体门槛，不如说更是这个媒体整合的时代制造出来的“新噱头”，正如在“个人”式的成功越来越艰难的时代（种种垄断性资源及社会体制的固化使得市场经济内部的机会平等越来越少），草根式的成功或幸运最大限度地支撑着“人人都有机会成功”的神话，只是这并非一个新鲜的故事。不过，有趣的是，尽管博客、微博被认为是草根“出人头地”的舞台，但是真正使这些新“玩意”具有轰动效应的依然是“名人博客”（如徐静蕾、韩寒等）、“名人微博”（如微博达人姚晨等），那些作为草根对立面的“大牌”、“权威”、“大人物”可以凭借着固有的“象征资本”在新媒体中也占据耀眼位置。在这个意义上，“网络时代我和你平等PK”或许只是一种“又傻又天真”的美好愿望。当然，从另外的角度看，当下主流意识形态更显示其文化霸权的意味，恰恰是那些比网友、手机拍客、

短信参与者以及电视观众更为弱势、底层的草根，“扮演”着这个时代最为重要的意识形态幻想，让人们仍然相信，这是一个草根也能成功、成名的时代。正如王宝强这样一个小人物/普通人，草根的“成功”演绎着比“没有奋斗的《奋斗》”更具有霸权效应的美国梦的故事。

从“傻根”到“许三多”

王宝强是我最喜欢的男演员之一，凭借着扮演小人物、普通人或底层而获得“满场喝彩”，这是当下中国男演员和角色中最独特的一类。其本色演出不仅在剧中一次又一次地感动（如傻根、阿炳、许三多）善良的人们，而且剧外王宝强也成为底层奋斗成功的杰出代表，以至于在“春晚”中继续扮演“打工好青年”。我的疑问在于，为何王宝强的成功模式很难被复制，为何人们如此需要这样的“王宝强形象”？

在新世纪以来的影视文化中，很难找到像王宝强如此“幸运”的群众演员。这样一位没有接受过任何表演训练，才貌也并不出众的“北漂”，凭着“偶然”的机缘“本色”出演了一个青年农民工的角色，不仅没有昙花一现，反而成为诸多热播影视剧中最引人注目的角色。从“独立电影”《盲井》（2002年）中的年轻矿工凤鸣，到冯氏贺岁剧《天下无贼》（2004年）中的农民工傻根，到热播反特片《暗算》

(2006年)里的瞎子阿炳,再到引起极大反响的军旅剧《士兵突击》(2008年)中的普通士兵许三多,以及热播革命历史剧《我的兄弟叫顺溜》(2009年)中的狙击手顺溜。可以说,无论是小众的独立电影,还是中产阶级贺岁剧,还是当代军事题材和革命历史题材电视剧,王宝强所扮演的普通农民工或农村兵的形象都获得了成功。为什么这些不同叙述样式和生产背景的作品都需要王宝强式的人物呢?王宝强所扮演的高度类型化的角色又充当着什么样的文化功能呢?

在独立制片或地下电影(体制外制作)《盲井》中,王宝强出演了一个寻找父亲的初中生凤鸣,被两个矿工骗到矿场,这两个矿工专门以介绍工作为幌子,通过制造矿难来骗取高额赔偿金,而这两个矿工正是杀害凤鸣父亲的凶手。这种呈现中国社会转型时期的底层故事,是90年代中后期独立电影及独立纪录片所偏爱的主题,由于是体制外制作,很难获得公映(或者并不谋求“地上”放映),往往以参加海外电影节并获奖为唯一的诉求。这种体制外的制作方式连同其讲述的主流景观之外的底层故事,在海外的语境中被指认或误读为对社会主义中国的批判,而在国内对现实持有批判态度的知识分子看来,这些影片恰好呈现了中国市场化进程中对弱势群体的剥夺和压制。《盲井》把王宝强处理为一个不谙世事的、对于背后的算计和死亡陷阱完全没有感知的、纯洁天真的农民工,而这份善良淳朴又意外地使得其中一个罪犯动了恻隐之心,最终凤鸣反而获得一笔意外“横财”(剧外的王宝强也跟着这部“地下电影”获得台湾金马奖最佳新人奖),他对此却完全不知道是怎么回事。王宝强的“伯乐”——《盲井》导演李杨说“我看到他的时候,他还是个流浪北京的小孩子,大约十五六岁,农村来的。

我当时电影里正好需要一个非专业演员来自农村的角色。……他身上质朴的东西代表了中华民族的传统美德。他质朴，还有感恩的心”，王宝强就如同未被雕饰的、等待被发现的璞玉，这种“又傻又天真”的性格成为他此后所扮演人物的基本特征。

在《天下无贼》中，王宝强扮演了返乡农民工傻根。在这列行进中的春运火车中，为了圆傻根一个“天下无贼”的梦，贼公贼婆与葛优扮演的火车惯犯展开了斗智斗勇，甚至刘德华扮演的贼公为此付出了生命的代价。而傻根却因晕血倒在车厢中昏睡，全然不知道、也无从知晓、更无从参与这场激烈的道德搏斗。傻根是一个让贼公贼婆翻然醒悟、金盆洗手的净化剂，是一个需要被保护和呵护的纯洁客体。如果把这列火车作为某种中国社会的隐喻，那么傻根作为底层在这出“浪子回头金不换”的故事中所充当的角色就是一种中产阶级道德自律的他者。在这幕“天下无贼”的童话剧中，傻根占据一个“又傻又天真”的儿童的位置。从“地下电影”《盲井》到票房过亿的贺岁大片《天下无贼》（也是冯小刚首部突破亿元大关的贺岁片），王宝强扮演了同样是底层的农民工，却带来不同的意识形态效果。如果说在《盲井》中王宝强及其矿工群体是支撑中国经济发展的底层或牺牲者，那么在《天下无贼》中傻根所代表的乡村/广阔的西部/西藏则是一处纯净的、无污染的“精神家园”（冯小刚的电影《手机》同样通过建构一个前现代的乡村他者来参照充满谎言与欺骗的中产阶级生活）。冯小刚“敏锐地”发现了“王宝强”对于以中产阶级为主体的主流文化的积极价值。

《盲井》的成功，也使得谍战剧《暗算》剧组相中王宝强，让其在第一部中扮演具有听力特长的瞎子阿炳。这部谍战剧产生了重要影

响，成为新世纪以来从《激情燃烧的岁月》（2002年）、《历史的天空》（2004年）、《亮剑》（2005年）为代表的新革命历史剧到另一种热播红色题材谍战剧的转折点。自《暗算》以来，谍战剧中的无名英雄安在天、余则成取代了石光荣、姜大牙、李云龙等“泥腿子将军”而成为电视荧幕上最有魅力的英雄。相比安在天/父亲作为意识形态的崇高客体（无名英雄作为中产阶级的理想自我），阿炳/儿子的位置更像一种意识形态的剩余物（一种他者的位置）。阿炳是一个弱智、偏执、善良、癫狂的瞎子，凭着他出奇的听力才能帮助安保部门破译了敌人隐藏的所有电台。这样一个具有特异或特殊能力的天才，同样是一个长不大的孩子，却非常恰当地完成一种意识形态询唤，即个人天才与国家利益之间的有效结合，从而改写了80年代以来关于国家对于个人自由的剥脱、强制、压制的叙述。与此同时，从农民工傻根到无名英雄阿炳，一种被作为中产阶级他者的形象同样适用于呈现50—70年代的社会主义新人，那种大公无私、无怨无悔地为无产阶级/劳苦大众奉献终身的精神被改写为一个智障的奇人阿炳的故事，而阿炳式的人物也成为当下大众文化对于50—70年代的一种特定想象。诸如《求求你，表扬我》（2005年）、《铁人》（2009年）等影片中，这些背负着50—70年代父辈精神的人物往往呈现一种与当下的时代格格不入或病人的状态。这种病态正好满足了当下主流意识形态对于50—70年代双重想象：既是病态的、非正常的（“那个时代的人真傻”），又是善良的、单纯的（“那个时代的人真单纯”）。

王宝强的神话并没有就此止步，当代军事励志片《士兵突击》让他不仅成为男一号，而且其“不抛弃，不放弃”的精神更成为青年人

的人生格言。《士兵突击》作为一部小制作，最先在网络上流行，然后获得热播。与傻根、阿炳相似，许三多也是一个有点傻、有点木的农民孩子，但正是凭着对“好好活就是干有意义的事，有意义的事就是好好活”（一种无意义的循环论证）的信念，在经历了新兵连、场站训练场、钢七连、特种大队等一系列考验中最终获得了胜利，成为“兵工”特种兵，这种胜利被归结为一种“不抛弃理想，不放弃战友”的精神。与傻根、阿炳作为被动的客体和他者不同，许三多是坚持理想，并奋斗成功的榜样。这部电视剧就如同电视台中的PK节目一样充当着相似的意识形态功能（自从《超级女声》所开启的PK比赛，各种PK赛式的电视栏目成为电视台最热播的栏目），就是在比赛或游戏中，明白胜利与失败的道理，而不去质疑比赛或游戏本身的合法性。这些一次又一次的晋级比赛，就如同《杜拉拉升职记》中的职务晋级，让许三多成为在市场经济中奋斗拼搏的都市白领的职场楷模。

王宝强在近期出演的两部革命历史题材电视剧《我的兄弟是顺溜》（2009年）和《我的父亲是板凳》（2011年）中同样扮演小人物，前者是和阿炳相似的具有特殊才能的新四军战士，后者则是借杂耍艺人“板凳”的视角来讲述共产党人面对国民党反动派迫害而临危不惧的故事。除此之外，走出影视剧的王宝强在春节晚会上“扮演”事业有成的农民工代表。可以说，这样一个幸运的群众演员，在主流文化的舞台中成为农民工、农民等弱势群体的指称。与大众传媒中通常把弱势群体讲述为被救助者或讨薪者的形象不同，王宝强式的底层/草根具有更为积极的文化功能，一方面如傻根、阿炳，充当着中产阶级所不具备的纯洁、善良的前现代品质，另一方面如许三多，是从笨小孩

奋斗成功的故事。不仅如此，剧外的王宝强同样被作为从底层成长为大明星/成功者的故事，成为现实版的许三多故事。而裂隙正好在于，王宝强式的成功至今“后继无人”，现实生活中几乎没有复制的可能。但是，这并不影响网友分享许三多从底层到成为“兵王”的故事，这也正是草根故事的魅力所在。这样一个小人物、普通人、草根的“成功”演绎着比“没有奋斗的《奋斗》”更具有霸权效应的美国梦的故事。而王宝强的符号意义在于，作为底层的农民、农民工、普通士兵等弱势群体，在主流意识形态建构并非缺席的在场，而是一种在场的缺席，或者说在主流意识形态景观中，草根/底层/弱势群体并非看不见，而是被中产阶级派定为特定的主体位置和定型化想象中。

“见证奇迹的时刻”：被凝视的草根达人

刘谦的近景魔术直接带动了魔术行业的“跨越式”发展，尤其是台湾魔术师纷纷到大陆来“淘金”。人们再次惊叹春晚的巨大“造星”功能，刘谦本身就是“春晚”这台“魔术/魔幻”舞台上最大的“奇迹”。人们从魔术中“见证奇迹的时刻”，但现实生活中，“奇迹”却越来越少，这也恰好成为人们喜欢“草根达人”的内在心理动机，电视机发挥着“魔术”这一古老技艺的基本功能，“只有想不到，没有做不到”。

如果“超级女声”、郭德纲、王宝强等借助大众文化（电视、网络、手机等不同媒介）这只“神奇的手（舞台）”从草根一跃成为万人瞩目的大明星，那么制造“明星”、生产“偶像”本身是大众文化（美国流行文化）的基本功能，正如《美国偶像》、《英国达人》（包括其在第三世界的山寨版本《印度偶像》、《阿富汗之星》等）成为“美国梦”最为直接也最为赤裸的体现。2011年春晚舞台

上一曲翻唱版本的《春天里》，让两位农民工歌手“旭日阳刚”迅速红遍大江南北。从2010年8月两人的视频被传上网络，到参加央视的《星光大道》、《我要上春晚》等节目，经过短短几个月的时间，他们已经成为当下最为知名的草根明星。除此之外，近几年来，在《星光大道》、《中国达人秀》等电视栏目的推动下，涌现了一批身怀绝技、才艺的草根明星，如李玉刚、阿宝、“凤凰传奇”、杨光、刘大成、朱之文、“鬼步女孩”周露、“鸭脖子”夫妇、“甜菜大妈”、“孔雀哥哥”、断臂钢琴家等。这些其貌不扬、没有接受过正规教育、依靠视频网站、电视选秀节目“一夜走红”的明星，如同中了彩票或者“贫民窟的百万富翁”般成为这个时代的“幸运儿”。除了李玉刚、阿宝、“凤凰传奇”等似乎走向了职业歌手的道路（他们的“传奇”故事/个人奋斗也被人们所津津乐道），其他草根达人则更多地凭借着身残志坚的故事、奇异的才能以及煽情/苦情的表演而“昙花一现”（“苦情第一，才艺第二”）。

在这里，关于草根的想象也发生了重要的偏移，从网络、网虫、白领、青年人（如超女李宇春、快男陈楚生），变成了更为底层的“旭日阳刚”、“西单女孩”、农民歌手刘大成、“大衣哥”朱之文等。90年代末期以三农、下岗为代表的底层群体的显影使得以中产阶级为主体的社会想象出现了裂隙，但是在大众传媒中，他们往往出现在自杀、讨薪、抢劫等社会新闻中（在官方媒体中是致富成功的带头人），也就是说他们是公民社会之外的法外之民、秩序的破坏者。从近期的草根达人中则可以看出，底层以“草根化”的方式在大众传媒中变得“可见”，或者说底层以某种正面、积极的形象/面孔出

现在本不属于他们的舞台上。如果说“旭日阳刚”是农民工，“西单女孩”是北漂，那么从他们被命名为草根就可以看出，草根耦合了新世纪之初出现的两种身份想象，一种是农民工/弱势群体/社会边缘人（尽管农民工早就成为城市工人阶级的主体，但在社会表述上依然是弱势的、边缘的）和北漂/“飘一代”（没有户籍的毕业大学生、白领、“蚁族”等）。随着城市房地产价格的攀升，这样两个本应属于不同阶级的群体却经常“同病相怜”、相遇在一起，如在城乡结合部出现“蚁族村”。这种“相遇”还有着更为重要的文化基础。正如“旭日阳刚”凭借翻唱摇滚歌手汪峰的《春天里》而走红，把《春天里》这首带有小资情调的青春励志歌曲挪用为农民工/都市打工者从底层往上爬或者“出人头地”的故事，也就是说，只有借助他人的话才能讲述自己的故事。

翻唱和模仿成为草根歌手最为重要的看点和技能，如农村歌手刘大成对男高音和朱之文对《三国演义》主题曲的模仿。这种对流行歌曲或高雅艺术的“高超”模仿与其农民、农民工、流浪歌手的“底层”出身之间的错位，给电视机前的观众带来了“见证奇迹的时刻”（恰如刘谦的近景魔术，电视达人们也具有魔幻效应）。这一方面可以看出从网友红人到电视真人/模仿秀的越来越娴熟的文化生产机制，以至于“旭日阳刚”的“终南捷径”使得全国各地的流浪歌手纷纷涌进北京的地下通道；另一方面也改变或建构着人们关于电视机之外的世界/生活的“传奇性”和“奇观化”想象，仿佛这是一个不断发现“达人”和创造“奇迹”的时代。这些出身底层的草根明星的“出场”并没有让以网络、电视机为消费主体的中产及市民观众更多地关注和

了解城市“地下”通道和城市之外的农村空间，反而这些在消费主义景观中鲜有呈现的空间被进一步定型化为盛产“奇人异事”的化外之地。他们的载歌载舞、高超艺能与其“真实”的生活/生存状态之间没有任何关系。无论是专门访谈、还是现场讲述，这些草根明星的故事都被讲述为怀揣着梦想、并梦想成真的故事，而观众也丝毫意识不到这些草根明星的“成功”很大程度上来自发现他们的“眼睛”（网友的围观及摄像机）及其网络、电视媒体的生产机制，仿佛他们“从天而降”、来自“乌有之乡”。或许，在这样一个社会阶层越来越固化、就连“蚁族”、“蜗居”都要“逃离北上广”、中产及准中产阶级倍感都市生活之艰的时代，人们不仅仅需要白领杜拉拉升职/升值记的“奋斗”故事，更需要底层草根的“一夜成名”的“成功记”或者说“变形记”的故事。因为观众可以从这些草根达人/弱者（身体、性别、年龄和社会意义上）身上看到“身残志坚”、“生活虽贫困却拥有美好心灵、才艺”的想象，他们被赋予纯洁的、没有被污染的“有机/绿色”人生。可以说，这些“达人秀”在把草根变成“草根达人”的同时，更实现了一种消费“底层”、把“底层”传奇化、他者化的意识形态效果（与围观“犀利哥”、“凤姐”等相似）。

草根之所以会成为一种有效的社会命名，与新世纪以来社会阶层的分化有关。伴随着90年代急速推进的市场化改革，以及国有企业攻坚战造成的下岗阵痛，使得新世纪之初底层、弱势群体已然形成（下岗工人创业及三农问题成为当时的社会议题），与此同时，在大众文化的都市景观中小资、中产、新富也开始“浮出水面”（小资“趣味”、中产“格调”、新富阶层的“富而知礼”等成为消费、时尚话题）。新

世纪以来这样两种搭上经济高速起飞的群体和被放逐在外的群体不仅没有走向弥合，反而形成彼此相对稳固的社会区隔。一方面中国经济的高速列车急速催生出人口比例甚小，却数量众多的都市中产阶级（在都市空间中呈现为具有消费能力的消费者），另一方面以农民、农民工、下岗工人为代表的弱势群体依然被排斥在城市化/工业化之外（无法成为消费者，只能以生产者的身份参与其中）。这种阶级分化从建立在都市化、城市化基础上的大众文化中可以清晰看出，那些能够在“公共领域”或媒体上发言的群体及其讨论的议题基本上与作为消费者的中产阶级有关，如文化领域的国产大片、社会领域的房价问题、绿色环保的生活理念（如少开一天车）等。而弱势群体在新世纪以来的大众媒体中基本上以需要被救助的方式出现。于是，新富阶层的慈善精神、中产阶级的大爱精神、小资的志愿者精神成为黏合社会断裂的“和谐剂”。

2005年前后“草根”的流行就试图整合小资、中产与底层、弱势群体之间的裂隙，不仅使得曾经在大众文化中隐而未见的底层、弱势群体以草根的方式“登场”，更为重要的是出身“底层”的草根精神（奋斗、梦想、淳朴、善良）成为小资、中产阶层的榜样或理想他者。在这个意义上，一方面草根吸收了90年代以来作为与非体制、非官方象征的“民间”想象，草根的成功被指认为一种民间社会/公民社会的胜利；另一方面草根取代、收编或改写了底层、弱势群体、人民、群众、百姓等偏左翼或集体性的描述概念，去除了底层、弱势群体所带有的批评、不和谐的政治色彩。草根作为一种社会指认方式，在凸显体制外、底层、普通人等含义的同时（相比富二代、官二代，草根

是弱者的代表)，又有效地成为突破这些社会区隔的成功者（草根式的成功代表着个人奋斗、勤奋等美好的价值观），从而被赋予一种弱者变成强者/成功者的迷思，其意识形态功能在于使得作为底层、弱势群体的农民、农民工被转述/再现为一种可以“实现个人梦想”、成为令人羡慕的“大明星”的故事。

如果说在大众传媒中不可见的底层以草根化的方式被“看见”，主要是为了满足都市市民观众的“猎奇化”观看，因为只有这些市民阶层才是电视广告的主要消费者，所以消费主义支撑下的大众传媒先在地把底层/弱势群体排斥在外，在这个意义上，尽管“我是草根”是一种主体性的表述，但是草根/底层依然无法改变自己在大众传媒中作为他者的景观。与此不同的是，还有一种有中国特色的新闻宣传方式来呈现这些不可见的底层。这就是近期中宣部强力推动的“走基层、转作风、改文风”活动，以落实新闻宣传中的群众路线。“基层”、“群众”作为50—70年代的社会修辞，具有特殊的政治含义。基层是指以社会主义单位制为基础的基层单位，相比中央、城市、机关，地方、农村和工厂都属于基层。而群众则是党、干部之外的群体，相比抽象化的人民，群众一方面需要党的领导，另一方面又是党需要密切联系和倚重的基础。而“下基层”和“联系群众”也成为共产党获得执政合法性、避免官僚化、权贵化的重要方式。与“走基层”相似，还有“送法下乡”、“送戏下乡”以及“三下乡”等朝向基层的活动，以缩减城乡之间的制度差异。这些自上而下的关怀基层、农村的活动，并非以市场的原则来分配资源，而是一种文化逆向或反哺行为。

从这里可以看出，对于当下的大众传媒或者新闻媒体来说，受到双重力量的支配，一种就是90年代以来尤其新世纪以来越来越市场化的游戏规则，与之相关的是包括电视媒体在内诸多文化体制逐步实行市场化的体制改革；另一种力量则是新闻媒体依然是行政领导的意识形态部门，承担着政治宣传的功能。对于前者来说，在利润驱动下，收视率成为电视栏目唯一的生存法则，商业化、娱乐化是必由之路。而对于后者来说，诸如“基层”、“群众”、“人民”等政治词汇早已被空洞化，很容易变成一种无效的形式主义说教。更为重要的是，从“基层”到“底层”的词语转换中呈现了社会结构的巨大变迁，如果说生活在基层的群众在原有的社会主义意识形态体系中占据着“广大人民”的位置（以工农兵为主体），那么弱势群体的底层则是金字塔结构中的底座，被放逐在政治、经济、社会、文化结构的边缘位置。有趣的是，在各大新闻媒体所开设的“走基层”栏目，却经常采用“草根选秀”的叙事策略：“以个人或家庭的苦情为主”，诸如“密林深处的‘探路人’”、“一人撑起一所学校”、“那山，那路，那群孩子”、“上学路上闯悬崖”等，基本上都是化外之地的“奇人异事”。在这个意义上，市场化的草根选秀（自下而上）和依靠行政动员的“走基层”（自上而下）与其说是彼此冲突的，不如说在很大程度上达成了共识，就是“见证奇迹的时刻”。

“非诚勿扰”被整顿与 “主流价值观”的形成

并非借助于冯小刚贺岁剧《非诚勿扰》的号召力，江苏卫视开播的同名相亲节目一跃成为 2010 年最引人注目的社会话题。与十几年前“电视相亲”的不温不火相比，当下相亲节目的“麻辣”之处在于男女嘉宾的“炫富”、“暴富”表演。或许没有直接关系，2010 年下半年主管部门掀起了“反三俗”活动，几个月之后又是“限娱令”出台。只是这种看似矛盾的意识形态冲突，并没有想象的那么大。

2010 年初江苏卫视在周末晚 10 点强力推出了一档闯关类交友节目《非诚勿扰》，借用 2008 年岁末冯小刚贺岁电影的名字。《非诚勿扰》每期有二十四位女嘉宾，每次请一位男嘉宾上台闯关，女嘉宾可以用点灯、灭灯的方式确定自己对男嘉宾的态度，其间还有专家的“麻辣”点评。自前年 1 月 15 日开播以来，收视率节节攀升，从第十一期开始超过湖南卫视的王牌栏目《快乐大本营》，成为 2010 年第一季度

全国综艺节目收视冠军，仅次于《新闻联播》。随后各省市台纷纷效仿也相继推出相亲类节目，纷纷模仿《非诚勿扰》改版为选秀的样式。这种扎堆出现的相亲征婚类节目充分说明在电视体制走向市场化的改革中，各省市电视台处在激烈的竞争状态。就在相亲节目呈现星星之火燎原之势，节目中不断爆出拜金女、炫富男、“富二代”等社会争议话题，如《非诚勿扰》中有“我宁愿坐在宝马车里哭泣，也不愿坐在自行车后笑”的“宝马女”、“我的手只和我男朋友握，别人的话一次二十万”的“豪宅女”，还有在《为爱向前冲》中一上台就称“除非你多金，否则别理我”的“超级拜金女”以及其貌不扬却拥有兰博基尼车、月收入百万的“炫富男”等。

这些拜金、物质主义的言论很快引起主管部门的关注，6月初广电总局连续出台《广电总局关于进一步规范婚恋交友类电视节目的管理通知》和《广电总局办公厅关于加强情感故事类电视节目管理的通知》两份文件，整顿上半年在电视荧屏上日益火暴的婚恋交友类电视节目，严厉批评了此类节目嘉宾身份造假、嘉宾言论拜金、低俗等现象。虽然这并非第一次主管部门对电视栏目做出批评，但是随后《人民日报》、新华社、中央电视台等最为重要的主流媒体都发表了批评文章却是不多见的现象。《人民日报》发表了多篇批评此类节目只顾收视率、宣扬非主流价值观的评论；新华社也发出《电视红娘如何牵红线而不踩红线》的评论（6月22日），指出相亲类节目要“把握主流价值观不踩‘红线’”；与此同时，中央电视台焦点访谈也连续推出两期《婚恋节目低俗化》（6月22日）和《媒体应坚守责任》（6月26日）专题节目，指出“任何社会都有主流价值观，主流媒体应该弘扬

主流价值观，主流价值观应该指引着一个社会的前进方向”、“作为主流媒体，它应该弘扬我们社会主义核心价值观，满足人民群众的精神产品的需求，宣扬真善美，杜绝或惩治假丑恶”。就在这种批评之声还未尘埃落定，7月末国家主席胡锦涛在中共中央政治局第二十二次集体学习时强调“要引导广大文化工作者和文化单位自觉践行社会主义核心价值观体系，坚持社会主义先进文化前进方向，坚决抵制庸俗、低俗、媚俗之风”。不久，8月初文化部长就在访谈中指出要“坚决抵制泛滥的低俗之风”，并告诫“各级文化行政部门对这种不良风气不能视而不见、听之任之，要积极发挥引导作用，善于发现、提倡反映主流价值、弘扬主旋律的作品”。这种对“三俗”现象的公开批评，被香港媒体看成是内地掀起的一场“新道德运动”。

面对如此严厉的批评，以《非诚勿扰》为代表的婚恋交友类节目并没有被禁播，而是做出相应的调整。此类节目的男女嘉宾大多是都市青年白领，其对感情、家庭的理解不仅具有男“财”女貌的性别化偏见，而且呈现了一种保守的中产阶级核心家庭的想象。近几年来面对中国社会内部的阶级分化，执政党提出了科学发展观、和谐社会等一系列意识形态表述，试图以中产阶级为主体的社会想象来统合主流意识形态。尤其是2006年“十七大”报告中提出建设“社会主义核心价值观”。有趣的是，被媒体广泛采用的说法不是“核心价值观”，而是“主流价值观”。关于“主流社会”、“主流价值观”的论述基本上呈现的是中产阶级道德，如志愿者精神、公民权利、环保意识、捐款等。在这一点上，以中产阶级价值观为诉求的《非诚勿扰》恰好受到了违背主流价值观的批评，这种批评与其说是中产阶级价值与主流

价值观的冲突，不如说是主流价值观与中产阶级主体处在一种微妙的协商阶段。

在整改后的《非诚勿扰》节目中增加了两期“外来务工人员”专场，参加节目的男女嘉宾都是新生代农民工。主持人的开场白是“在《非诚勿扰》的非常庞大的观众群中，有一个群体是我们非常熟悉而又陌生的，这个群体就是外来务工人员，说熟悉是因为我们的生活已经不能离开他们了，说陌生是因为我们实际上并没有很深入地理解过他们、接触过他们，所以这个群体是我们应该关注的一个人群”。在这种“我们”/中产阶级与“他们”的区隔中，“他们”非常清晰地处在“既熟悉又陌生”的他者位置上。正如主持人所述，这些非中产阶级的新生代农民工也是《非诚勿扰》的热心观众，也就是说，整改前的《非诚勿扰》虽然以都市白领为嘉宾，但其交友、择偶标准也受到这些非中产阶级群体的认可。上场的许多男农民工都以“在城里买房买车，开自己的店”的“奋斗男”形象出现，其奋斗目标恰好是成为都市中产阶级。从这个角度来说，中产阶级价值观也获得非中产阶级的由衷认同。从这里，更可以看出以中产阶级为主体的主流价值观在阶级分化的当下中国发挥着重要而有效的“和谐”功能。

“限娱”之后，“道德”能否重建

“限娱令”用行政命令的方式“干预”媒体市场化的“自发”行为，似乎是违反了“市场”的自由精神，但是金融危机的时代，人们不仅不再批评政治/政府这只手“过度干预”市场，反而认为民主制度下的政府（尤其是在美债、欧债危机下）太不“给力”。具体到中国语境，“限娱令”带来的困惑不是政府限制电视节目过度娱乐化，而是主流价值观自身的模糊性、暧昧性让从业人员“摸不着北”。在“主流价值观”与“娱乐”不协调的背后，恰好是娱乐精神有效地收编了主流价值观，诸如奋斗、大爱、慈善、环保等“绿色”主旋律不正是中产阶级与主流意识形态达成的高度共识吗？

2011年岁末，随着广电总局的“限娱令”由民间“谣传”变成“一纸文件”，成为各大媒体、网络、微博的热议话题。有趣的是，除了新华网发布“网友支持‘限娱令’”之外，“限娱令，你被代表了

吗”、“限娱令出手，观众最无辜”、“为什么在这个时候还搞计划经济的那一套呢”等质疑限娱令的声音成为某种“主流”民意，更有报道指出“限娱令”背后的政策倾斜，如“央视三套不在‘限娱令’范围内”、“‘限娱令’限的不是娱乐节目的伤风败俗，限的是各地卫视的逐渐变强；打压卫视的收视率是重塑央视‘老大’地位的有效办法”。这些评论建立在对“娱乐=市场化=自由选择”和“限娱令=行政干预=媒体管控”的二元想象之上，而且在“央视与地方卫视”的对比中，广电总局似乎“自然”会偏袒国家媒体。这种广电总局与央视的一体化想象，有效地遮蔽了地方卫视与国家体制之间的藕断丝连，仿佛地方卫视就是“纯洁的”、不被国家权力染指的、市场化的“小姑娘”，显然，后者不过是小号的央视罢了。而这种地方卫视与央视的对抗，与其说是“自由/民间媒体”与“国家媒体”的对立，不如说更是央企（大资本）与地方国企（小资本）的区分。在90年代以来文化体制改革的大背景下，媒体与权力的互相借重使得包括央视在内的各大媒体赚得“盆满钵满”。

“限娱令”的“正面”功效

这两年来，随着文化体制改革和信息技术的推动，中国广播电视传媒行业处于重要的转型和重组时期，尤其是以市场化和数字化改革为标志，在体制上逐渐从事业单位转向集团化经营，以适应媒体产业化的市场需求，在技术上则从模拟技术升级为数字技术。2009年国家广电总局确定“整体制播分离、转企改制”的改革大方向，随后国家

出台的《文化产业振兴规划》中也明确提出加快广播电视节目制播分离改革。上海广电、湖南广电已经在2009年和2010年开始重组和改制。然而,2011年初所举行的全国广播影视工作会议上,这种“制播分离、转企改制”的市场化方案遭到“搁浅”,广电总局新闻发言人强调在电台、电视台改革中,“不允许搞跨地区整合,不允许搞整体上市,不允许搞频道率公司化、企业化经营”,同时强调电台、电视台作为党的重要新闻媒体和宣传思想文化阵地,必须坚持事业体制,坚持喉舌和公益性质,坚持以宣传为中心,这种定位在“限娱令”的政策解释中再次被重申。而这种市场化方案的搁浅与其说是“改革方向回调”,不如说更凸显中国广播电视产业的双重功能:一是要体现社会主义核心价值观(强调宣传性和公益性),二是自负盈亏的市场经营功能,这也基本上是十七届六中全会把文化作为“推进社会主义核心价值观体系建设”、“大力发展公益性文化事业”和“推动文化产业成为国民经济支柱性产业”的多重定位。

“限娱令”的出现,很大程度上针对电视节目“过度娱乐化、格调低俗、形态雷同”等不良倾向。近几年来,各大卫视纷纷瞄准那些获得高收视率的电视节目,往往同类型节目不断地被复制,如《快乐大本营》带动多个主持人的综艺节目、《超级女声》带来选秀热、《非诚勿扰》引来婚恋节目的热潮,而《星光大道》则带动“达人秀”满天飞。这吻合于市场经济从盲目生产到生产过剩再到利润率下降的基本规律,正如“意外”热播的电视剧总会产生跟风效应,直到观众出现审美疲劳。在“限娱令”出现之前,广电总局要求各电视台在今年5—7月建党宣传期间更多地播出优秀的红色题材电视剧,延缓谍战

剧、涉案剧和穿越剧的播出。对于广告代言、插播广告、电视直销也进行过多次限定，甚至2005年为了扶持国产动画片发展，禁止电视台在黄金时段播放国外动画片。在这个意义上，“限娱令”更像经济领域的“宏观调控”，用“看得见的手”对“看不见的手”进行行政干预，某种程度上有利于电视媒体从收视率/市场的紧箍咒中解脱出来。

当然，“限娱令”不仅仅是为了使卫视节目更加多元化，还是为了让电视节目更能体现社会主义核心价值观。近两年来，宣传部门、文化部门开展“反三俗”和“走转改”活动，试图让只盯着经济效益的电视媒体承担更多的社会功能。如“走基层”栏目更多地去呈现那些在大众媒体中鲜有出现的基层群众，暂且不管“走基层”用边远、落后地区的群众在党和政府的帮助下过上好日子的“传奇”故事，来取代、遮蔽城市、发达地区的“主流”群体的现实生存（如逃离又逃回“北上广”的“蚁族”和“回不去，进不来”的新生代农民工），起码“老少边穷”地区、“基层”、“群众”、“普通人”可以在电视荧幕上露个脸，而不只是出现在法治案件、矿难、车祸等社会问题的节目中。恰如依然占据中国多半壁江山的农民，除了在《新闻联播》、半个农业频道（央视七是军事农业频道）、少量的农村题材电视剧中，还能从电视这一目前中国受众最广的媒体中（相比报纸、网络、手机来说）看到他们的身影吗？在这里，市场化的力量永远不会青睐那些没有消费潜力的群体，除非这些看不见的“前现代”空间在另一种逻辑中变成健康的、绿色的“有机食品”，即便如此，恐怕也没有谁愿意“多看他们一眼”。

“既懂娱乐，又懂政治”

如果把“限娱令”解读为政府对于媒体市场化生产的限制和干预，从而引申出政治高压与市场自由的讨论，那么这种“娱乐”与“政治”的对立/对抗本身再次凸显了主流文化自身的内在裂隙。

对于经历七八十年代之交以及八九十年代历史转折的中国执政党来说，主流价值观经常处在一种断裂的状态。这体现在既要维系执政党领导下的社会主义制度，又要创建适应市场经济的文化价值观。与80年代农村（人民公社解体、家庭联产承包责任制确立）和城市（企业自主化、双轨制）经济制度改革相伴随的是，反对资产阶级自由化和清除精神污染运动。90年代在确立社会主义市场经济体制和加强国家宏观调控的同时，展开主旋律、红色经典和爱国主义教育运动。新世纪以来，与中国加入WTO和经济崛起同步发生的是，国家推动文化软实力和社会主义核心价值观的建设。可以说，从80年代以来就存在着一种意识形态叙述的“双轨制”，一方面是围绕着以经济建设为中心展开的鼓励个人奋斗、发家致富、勇于下海、开拓垦荒的浮士德精神（近几年来更多地体现在鼓励“先富者”多做慈善和多献出大爱），另一方面就是以爱国、爱党为核心的维护执政党执政地位的主旋律（如发掘红色旅游和指定红色经典）。

相比八九十年代主旋律宣传往往不具有市场效应（如90年代重大革命历史题材的电影需要下达红头文件来组织观看），或者说无法获得在市场经济内部的主流消费群体（以都市小资、白领、中产为主）的

认可，近几年来最大的变化在于，这种“双轨制”出现了“并轨”现象，也就是说主流消费群体与主流论述之间达成了某种共识。如新世纪以来最为重要的文化现象就是红色题材影视剧的热播，不仅有《激情燃烧的岁月》、《历史的天空》、《亮剑》等讲述“泥腿子将军”传奇经历的新革命历史剧，又有《暗算》、《潜伏》、《黎明之前》等讲述“无名英雄”坚持信仰的谍战剧。与政府投资扶持的主旋律不同，这些热播剧大多是民营公司根据市场需求投资拍摄的。从这些电视剧中可以看出英雄情怀、个人奋斗、国家认同、信仰忠贞等主流价值观或共识的形成。这种既讲述了主旋律故事，又实现了市场价值的影视剧，可谓是“社会效益和经济效益相统一”。

这次关于“限娱令”的争议之一是限制或禁止港台艺人登上大陆综艺节目，而有趣的事实在于，新世纪以来随着中国经济崛起，港台艺人凭借着在大众文化当中的超高人气，纷纷“北上”成为国家形象或主流文化的代言人，如刘德华、成龙并不忌讳演唱《我是中国人》、《国家》等主旋律歌曲，他们是“既懂娱乐，又懂政治”的模范生。当然，更为普遍的现象是，这些市场化的大众明星开始取代体制内的“人民艺术家”成为“唱响中国”的主力军。恰如2009年众多一线演艺明星不惜放弃酬劳参演重大革命历史题材电影《建国大业》，这与其说是“强制性”的政治动员的结果，不如说更是个人与国家认同的有机结合。更不用说，2008年在奥运火炬海外传递受阻和汶川大地震的救灾时刻，青年人、中产阶级、先富者“自发地”呈现出来的献身和志愿精神。在这个意义上，这种社会主义主流价值观与市场化的大众文化之间的冲突、错位并没有想象中的那么大。

其实，90年代以来电视媒体的双重角色（外在的政治要求与市场化的经济诉求）更多地呈现为一种有中国特色的“和谐”。凭借“体制”优势，电视台在市场经济的大潮中获利丰厚，仅从每年年底央视广告招标会上不断被刷新的成交额就可以看出，这种“垄断”媒体的市场价值，恰如2012年最为主旋律的《新闻联播》和《焦点访谈》依然是广告代言费最高的电视栏目，其次是江苏卫视的《非诚勿扰》和湖南卫视的《金鹰独播剧场》。如同国企经历过90年代的转型“阵痛”已经变成优质资产（通过“抓大放小”放弃主要承担就业功能的中小国企、保留大国企，通过建立现代企业制度来实现企业化管理和用工制度，把劳动力密集的工程转包给农民工、避免增加企业负担），电视传媒也早在90年代中期就开始尝试市场化运营，如央视“东方时空”栏目的出现主要依靠体制外人员来完成，“整体制播分离、转企改制”的改革正是建立在无论人员编制，还是节目生产都已经充分市场化/公司化的基础上。从这里可以看出，“政治”与“市场”的关系是相互支撑、互为利益的共同体，而“限娱令”、禁播令等行政干预不过是两者之间微妙的分歧，并非实质性的矛盾。这种“行政资源”与“市场机制”的相结合正是阐释当下中国经济崛起的“中国模式”的基本特征，也是有中国特色社会主义的完美体现。

“道德”能否重建

在“限娱令”的争论中，有一条“整改措施”格外引人注目，就是广电总局明确要求各大卫视综合频道从2012年1月1日起“开办一

个弘扬中华民族传统美德和社会主义核心价值体系”的节目，这可以看成是对十七届六中全会精神的落实。人们往往只把这种行政命令看成是一种外在的道德说教，而很少讨论为什么道德建设会成为与娱乐节目相对立的体现“政治”色彩的手段？或者说，巩固执政地位与重建社会主义核心价值观为什么要凭借道德/伦理的力量，这恰好呈现了当下“政治”叙述或言说的症候所在。

从不断推进的市场化改革与现有政治体制之间的冲突到形成一种主流价值观或社会共识，很大程度上不是沿着经济崛起和政治民主化的中国台湾、韩国等亚洲四小龙之路来实现的，而是依靠执政理念的不断调整和去意识形态化。简单地说，经过三十年的意识形态转型，执政党的执政基础已经从 50—70 年代以阶级政治为中心转变为带领“中华民族实现伟大复兴”（不是特定阶级，而是全体民族/人民）。关于“政党政治”的想象也由阶级斗争的工具变成了一种位于不同阶层/阶级利益的居间“调解”者，暂且不管这种“调解员”的角色是否足够“中性化”（不代表任何特定阶层的特定利益），“政治”的手段已经逐渐变成一种“依法治国”框架下的行政“管理”。在这个意义上，询唤或重建中国人、中华民族的身份认同成为重要的意识形态工作。基于此，曾经在“五四”、50—70 年代以及 80 年代都受到激烈批判的“传统文化”在新世纪以来不仅成为重塑中华民族认同的重要手段，而且也是告别 1840 年以来的百年悲情、回归“复兴之路”的文化基础。

面对 90 年代激进市场化所带来的阶级分化、社会矛盾加剧等执政危机，新世纪以来，新一届领导人陆续提出构建社会主义“和谐社会”、全面建设“小康社会”等带有儒家伦理色彩的治国理念，并大

力提倡“八荣八耻”、“扶老携幼”、“扶危济困”、“孝道和感恩文化”等“中华民族传统美德”来改善社会风气（甚至有些地区把孝道作为公务员考核的重要组成部分）。于是，道德建设成为“政治”去意识形态化之后的重要填充物。这种道德化的伦理诉求尤为体现在每年岁末央视都要举办大型的《感动中国》“十大年度人物”（从2001年开始）和《法治的力量》“年度十大法治人物”（从2003年开始）的颁奖典礼。有趣的是，“十大法治人物”并非都是法律工作者，而是具有农民工、医生、志愿者、好心人、网友等多重身份（如2010年评出的“十年法治人物”中有讨工钱的进城农民工、帮父亲偿还债务的老人和“打虎网友”等），这些获奖者多带有“道德悲情”的色彩。也就是说，无论是《感动中国》，还是《法治的力量》都笼罩在一种道德苦情的氛围中，经常达成台上、台下哭成一片的“催人泪下”的效果。

在这个意义上，“破镜重圆”、“匡扶正义”、“人间正道”的实现与其说来自于“法治的力量”，不如说更借重于一种个人化的道德自觉和伦理规范。这种把社会议题、分歧转化为一种道德/伦理失序的状态，确实呼应了多重社会诉求。不过，“道德的力量”在暴露社会不公、时代创伤的同时，更重要的是如同一粒“万灵丹”般医治、弥合、协调、偿还诸种社会/历史留下的伤口、矛盾、缝隙和债务。而主流意识形态通过褒奖、彰显这些道德“劳模”，也找到了一种自我圆满的言说方式。

“为什么受伤的总是我”

——“失业”与“欺骗”的双重修辞术

在公交车上或地铁站可以经常看到“防止电信诈骗”的宣传短片，而受骗的主角往往是一些无辜的中年妇女，女性尤其是中老年女性似乎“天然”具有心理疾病、“上当受骗”的特质，因此也经常被大众媒体选作“受害者”来“言传身教”广大的“人民群众”不要像她们那样“又傻又天真”。果真如此吗？

在电视中看到某个“防止电信诈骗”的宣传短片，以一个中年妇女相信手机中奖为例告诫人们不要轻易上当受骗。但是短片并没有直接讲述这个被欺骗的故事，而是首先讲述了这个中年妇女被公司辞退的故事。

画面一开始就是该女士拿着对讲机“现场”指挥工人检修设备，随后这个忙碌的公司中下层管理人员突然被经理叫到办公室。经理在肯定她工作成绩的同时，交给她一沓厚厚的信封。拿着信封，该女士

喜笑颜开，接着经理又说，由于金融危机公司效益不景气，她明天就不用来上班了。在漠然与惊愕中，中年妇女离开了公司大楼。走在回家/“失业”路上的她，突然收到一则短信，告知她的手机号中了某香港上市公司的大奖，让她确定身份后领奖。在“半信半疑”中，影片插入一个闪回段落，是住在四合院里的老街坊买彩票中奖而高兴地去领一万元奖金的场景。在这种由邻里所示范的“中奖先例”下，中年女士拨通了该上市公司的电话，声音动听的女电话接线员拿着事先准备好的“脚本”假装“认真”地核对了中年女士的信息之后，告知她得了三十六万元大奖，并答应半小时内就把钱转到她的银行账户。半小时后，该女士去银行查询，“惊喜”地发现 ATM 机上显示自己的银行卡上真的多了三十六万元，只是无法取出钱来。于是该女士打电话询问，接线员说必须先支付一万八千元税费才能取到钱。既然卡上可以“亲眼看到”巨额奖金，该女士就匆忙赶回家，取来积蓄交上了税费。但当她再次到 ATM 机上查询时，却发现奖金已经“不翼而飞”，影片结束于该女士再一次垂头丧气地离开银行大楼。最终“人民警官”出来评价此事，指出中年“退休”妇女（明明是失业，却被说成是退休）之所以容易被短信、电话等电信诈骗，一方面是因为她们有贪图小便宜的不良心理（三十六万元恐怕也不是“小便宜”），另一方面因为她们掌管着家里的小金库。（不知道失业妇女的小金库里有多少银子？）所以，为了防止受骗，一是不要有占小便宜的思想，二是要多向亲戚朋友咨询。

这种经常在公交车上、营业厅、候车室“移动”播放的介绍“生活小常识”的短片是非常简单和直白的，尤其是配上“人民警察”/看护人的权威解读，意义似乎也很明确，就是告诫“大家”、老百姓

“要狠斗‘贪’字一闪念”，没有贪心或“一夜暴富”的念头就不会上当受骗，这种“说教”如同主题绘画的标题一样试图固定、引导观众解读的路径。不过，看似简单的“公益短片”其实并不简单，如为什么要在一个诈骗的故事前面讲述一段下岗、失业的故事呢？为什么在该女士迟疑和犹豫的时候，要在闪回中插入老街坊中彩票的故事呢？为什么警察没有解释该女士第一次在ATM机上看到多出的三十六万元是怎么回事呢（犯罪分子是如何做到的，我非常好奇）？为什么“受伤的总是我”这样的女性呢？这种失业与受骗的双重故事在互相指涉中完成了有效的意识形态运作，也许越粗糙、越日常的叙述越铭刻着这个时代“无意识”呈现的意识形态书写的痕迹。

“失业”=“受骗”吗

无论是讲评人，还是短片的名字，都假装这只是一个电信诈骗的案例，而没有提到这种受骗与之前的失业究竟有没有关系，这显然与影像自身的叙述存在着矛盾。因为从影像叙述的时间顺序来说，这是一个先失业后受骗的故事，或者说，这是一种因失业而受骗的因果情节律，失业是导致受骗的重要诱因，正是在突然遭遇的“失业”震惊中，该女士相信了“中奖”的神话，也许该女士由“意外”失业联想到“意外”中奖。如果说失业是真实的话，那么中奖也有可能是真实的。结果中奖是虚假的，而且作为权威叙事人也“盖棺定论”ATM机上的钱是“假的”。如果说中奖是一种虚假的行为，那么失业却是毋庸置疑的。在这里，一种意识形态的修辞术开始运作，失业的故事被

转喻为受骗的故事。

对于中年女士来说，失业和受骗是两次误认的结果。在第一次经理办公室中，她“看见”了厚厚的信封，以为自己努力工作受到了嘉奖，就在满怀欣喜地转身回到工作岗位之时，却被告知这厚厚的信封是她最后的晚餐；第二次，当她“看见”ATM机中的巨款时，以为自己真的中了奖，就在交完税之后发现这串数字不过是空中楼阁。看得见的银行存款，却变成了虚拟的信号，被莫名的力量所操纵，该女士虽然看见了，却完全不知道这种虚拟的钱是如何划到自己卡上，又是如何消失的。就如同第一个段落中“金融危机”为什么会影响到自己的工作一样，在第二个段落中，该女士依然不知道为什么虚拟的钱币会消失。如果说因为金融危机的客观状况而造成的“失业”与她自身无关，那么第二次中奖风波却是“完全”因为她自己的原因，一种被讲评人归结为“性别”（女性）和“年龄”（老年）的本质缺陷导致了她的受骗。而短片没有说出的主题在于正是这种固有的人性缺陷也导致了她的失业，在这个意义上，受骗不过是为了印证失业的合理性，为该女士以及金融危机下失业的人们提供一种心理解释，从而把某种社会结构的问题转移为一种个人的内在“本质”缺陷。正如“一切都是自己惹的祸”，她以为看见了，其实没有看见，或者说她以为看明白了，其实她什么也没有明白。

因此，这次受骗更像该女士说服自己相信失业的心理剧。也就是说，她想让这次略显弱智的欺骗作为自己失业的“合理解释”，并且询唤金融危机下观众反思自己是不是也像这位头脑发懵的中年妇女一样傻呢？这就把一种社会制度和结构的问题转喻为一种人性的议题，

一种贪婪的本性，而且是弱者的本性。这就倒置了这个短片按照时间顺序所完成的一种因失业而受骗的因果逻辑，变成了因为受骗所以失业的自我抚慰。这种“受骗的”的感觉难道不正是金融危机时代那些遭受资产泡沫的股民、房奴们所感受到的基本情感吗？在这个意义上，与其说是失业导致了该女士的受骗，不如说是该女士的受骗导致了她的失业。

说出“真相”？

如果沿着这种把失业解读为一种受骗的路径，那么失业也就变成一种受骗，一种被归结为自己人性缺陷的受骗。在这个意义上，失业被“转喻”为一种受骗，该女士通过受骗再一次体验猝然降临的失业。换一个角度来看，这种电信受骗的故事又何尝不是金融危机的最佳“隐喻”呢？

在失业的故事中，该女士并非因为自己工作不努力而被解雇，尽管这并非金融公司，但金融危机已然影响到实体经济，该女士用自己的劳动换回了工资。如果说这是一种劳动创造价值的实体经济的逻辑，那么在受骗的故事中，该女士遭遇的恰好是一种“金融”资本的诈骗。在受骗的故事中，金融资本或虚拟资本的功能开始显现出来。导致中年妇女上当的最为直接的诱因是她清晰地看到 ATM 机上显示的“数字”，这份意外获得的资金回报，就如同中了彩票一样“神奇”，而金融资本的秘密恰好正是建立在这种“神奇”的神话之上。金融资本之所以如此吸引投资者，就在于一夜暴富的神话和无止境的利润率。正如那个电话员所告知的，“你中奖啦”。这种神话很快就破灭了，这

就如同金融危机一般，投机资本的钱瞬间蒸发和化为乌有。从这个角度来说，受骗恰好成为对金融危机的一种解释。君不见在金融危机之后，华尔街投资家以及普通投资人的贪婪被认为是导致这次金融海啸的罪魁祸首吗，而最先被绳之以法的也是庞氏诈骗案，其作案手法与手机中奖如出一辙，从这里也可以看出这并非只有中年妇女才具有的贪小便宜的人性弱点，金融大鳄也是如此。在这个意义上，与其说是中年妇女贪婪才上当受骗，不如说是这些来无影去无踪的虚拟资本坑害了她。

有趣的是，在该女士刚刚收到中奖短信时，画面中突然插入一个闪回段落：在一个四合院中，某位老街坊（像个退休的老头）说中了一万元彩票，在迟疑（“这个老家伙也会中奖”）和羡慕（“为什么我就中不了”）中，看着邻居兴高采烈地去兑奖。于是中年女士开始相信自己也会中奖，因为老街坊能中奖，所以“我”也能中奖，在中奖的几率上，处在同一空间和阶层的他们应该具有相似的可能性。中彩票、得奖也是新自由主义时代支撑下的金融资本说服中下层阶级改变自我命运的神话，尽管这种神话的“神话性”已经昭然若揭，但是却成为危机时代唯一能够被讲述的“白日梦”。正如2009年初获得奥斯卡最佳影片《贫民窟的百万富翁》，就是一个穷小子“意外”获得百万奖金的故事，来自印度贫民窟的小演员也因此获得人生的改变，对于他们来说，这个奥斯卡大奖就是他们的“幸运图章”，这种中奖的神话依然是抚慰遭受打击的美国中产阶级的良药；正如《蜗居》中姐姐海萍也做着中彩票的梦来买房子。这种中奖式的“一夜暴富”不在于去论述资本在金融杠杆中获得超额利润，而在于成为弱势群体、底

层人获得上升空间的“空中楼阁”。

这种赌博式的白日梦所实现的意识形态效果不仅把富裕、财富的拥有建筑在“人人平等”的运气之上（“彩票面前人人平等”是机会平等的最佳写照，也是彩票式“公平”的体现），而且为成功与失败提供了合理解释，好运气就会拥有好人生，上当受骗只能是自己命不好，这种应该认命和活该的逻辑也成为金融危机中说服人们接受现实的意识形态。正如灾难片《2012》依然把这种金融海啸的“人祸”转移为一种无法控制的“天灾”，能否登上诺亚方舟，除了白花花的银子来买票之外，还需要自己的运气。影片最后雨过天晴，“人类”的幸运儿走到甲板，等待新一轮抽奖的开始。在这个意义上，这艘象征着人类希望和最后留居地的资本主义“大船”，不仅不是人们的灾难之源，而且是希望所在。正如当好莱坞的评委们把奥斯卡奖颁给《贫民窟的百万富翁》时，如同那个幸运的印度童星一样怀有白日梦的美国中产阶级再一次由金融海啸的受害者/制造者变成了对他者的拯救。

“为什么受伤的总是我”

作为经历双重“失业”或双重“欺骗”的中年妇女，可以用一句歌词来形容，“为什么受伤的总是我，到底我是做错了什么”。这个“我”就是在性别、年龄处在双重边缘状态的或许处在更年期的中年女性。如果翻开近期沸沸扬扬的诸多事件，可以发现“女性”再一次成为苦难、困境的主角：讲述“房奴故事”的《蜗居》是海萍、海藻姐妹，“一个女人的燃烧瓶和政府铲车的拆迁大战”是海归潘蓉、成都

女企业家唐福珍为抵制强制拆迁而自焚死亡，上海海事大学也是女研究生自杀，当然还有这个“虚构”的无名的中年妇女。为什么这么多女性再一次成为故事的主角，显然她们不是“巾帼英雄”花木兰，而是那些被命运捉弄的“苦命人”。

这个受伤的“我”或匿名的“她”几乎在20世纪中国每一次社会转型或文化危机中出现。在“五四”时代，“她”是出走“玩偶之家”的娜拉，是一代知识分子的理想自我，与此同时，“她”也是鲁迅笔下的祥林嫂、单四嫂子等，也就是说在“五四”时代，女性已经充当着双重功能，一方面是冲突封建枷锁的“新女性”（也是离开封建大家庭的“新青年”），另一方面又是封建礼教的受害者，是“哀其不幸，怒其不争”的“她者”。在这里，“她者”已经成为两种有效的社会修辞，小资产阶级的理想镜像和被压迫、被剥削的客体，一方面，小资产阶级（知识分子）具有软弱、动摇、伤感等女性特质（当然，知识分子也往往被放置在女性的位置上），另一方面，这些被压迫的、受到剥削的女性又是小资产阶级同情和怜悯的对象；在30年代左翼文化取得霸权的时代，“她”是《神女》、《新女性》、《马路天使》和“摩登女郎”，“她”是可怜的、需要被救助的对象，也是社会底层及困难的象征；在五六十时代，“她”是白毛女、林道静、吴琼花、竺春花，是由被迫害的对象逐渐获得自我意识，变成“不爱红装爱武装”的当代“花木兰”；在八九十年代之交，是《妈妈，再爱我一次》，是《渴望》中“好人一生不能平安”的刘慧芳；而90年代中期，在“分享（社会）艰难”的叙述中是下岗女工和《漂亮妈妈》。

可以说伴随着中国现代史及革命史，女性始终充当着重要的意识

形态功能，尤其是在社会危机的时刻，受伤的女性给社会、阶级的弱势戴上性别的假面。也许当外敌入侵之时，花木兰的故事可以成为替父/兄从军的“匹夫有责”的询唤，而当危机来自内部之时，这些女性又成为负载社会灾难的最佳修辞，观众在同情中看到同样受伤的自己，又在怜悯中看到比自己更弱的她者，从而心安理得地接受这并不如意的现实。

第三辑 社会与主体

“精神家园”与“沉默的大多数”

1998年刚上大学的时候，王小波的《我的精神家园》第一次走进我的阅读视野，在县城的中学时代，我没有听说过王小波这个作家。当时刚刚早逝的王小波正在文化思想界掀起热议，一个生前没有获得关注而死后收获赞誉的作家，更增加了一份传奇性。2002年本科毕业论文，我选择《王小波的文化想象》作为论文题目，主要分析2001年王小波逝世五周年，大众传媒对于王小波的诸多文化想象方式，其中“体制外”、“自由”、“独立”是最为核心的指认方式，而这些也是90年代大众传媒达成的“陈词滥调”。

“精神家园”的修辞，是80年代被人文知识分子所分享的表述方式，尤其借助80年代被高扬的海德格尔关于“诗意的栖居”的人类家园的论述，“精神”家园成为知识分子的一种自我指认，而90年代初期人文精神论争的内在动力在于“人文精神家园”在商业化（背后是1992年所开启的全面市场化所造成的去政治化）中的丧失和被边缘

化，因此，固守一份人文情怀或精神家园成为人文知识分子的自我期许。人文精神论争试图延续 80 年代人文知识分子作为社会文化核心建构者的角色（这种知识分子介入社会及其参与文化实践的能动性社会角色是在 20 世纪 50—70 年代以及左翼传统中被赋予的，或许没有一个历史时期，“文化”可以占据如此重要和中心的位置，80 年代对于“文化”的想象某种程度上延续了 50—70 年代的遗产），反而找到了文化在这个以经济为中心重组的社会生态中恰当的位置，就是提供精神、文化产品，或者是成为精英文化的一部分。

这种精英文化是在 80 年代中后期借助对尼采、海德格尔等德国哲学家的作品的阅读所形成的对于哲人（兼或诗人）的自我想象中建构出来的，这种自我想象是对 50—70 年代左翼文化所塑造的一种与工农兵相结合的知识分子角色的“反动”，知识分子与工农兵作为历史主体的再现/代表机制被作为左翼债务而被清算，知识分子回归到“知识”、“精神”本身，尽管这种精神是以“人类”、“世界”等普遍主义的名义来获得合法性的（这种普遍性有效地弥补了马克思主义以来的阶级区隔的裂痕）。这种精神贵族的想象在 90 年代的语境导致政治保守主义的出现，尤其是对于那些自由主义知识分子来说，这显然与八九十年代之交“冷战终结”有关。

其中一个有趣的例证是王小波的杂文写作（其纯文学创作与这些在都市杂志上发表的杂文呈现了某种错位，在小说中对“文革”的书写要复杂得多），以《我的精神家园》为标题，所谓“精神家园”是建立在对“文革”、左翼实践的持续“批判”（“文革”历史也被书写为愚蠢、傻子、谎言的时代、“一座声名狼藉的疯人院”），在《我的精

神家园》中是被“科学和希腊文化”所喂养的“人类智慧星空”（“但我总在回想幼时遥望人类智慧星空时的情景”）。这种“精神家园”恰好是王小波童年的记忆，其构成“精神家园”养料也来自“爸爸”锁在书柜里的“不宜摆在外面的书”，可以说，“精神家园”虽然被锁起来，却也并非完全被禁止，或者说，“精神家园”本身存在于王小波所要批判的50—70年代之中，而王小波把“精神家园”书写为一种孩子的“精神家园”（“我时常回到童年，用一片童心来思考问题，很多烦难的问题就变得易解”）。这是天真、纯洁的精神伊甸园，如同鲁迅的故乡一样，美丽的童年构成了对精神家园的重构和怀旧，只是这种怀旧与他要清算的荒诞的年代构成了某种错位。这种错位同样出现在鲁迅的“故乡”表述中，即构建一个“美丽的故乡”是为了批判作为“铁屋子”的现在的故乡，可是“少年故乡”为什么会从“铁屋子”中孕育出来呢？尽管这种错位被掩饰在童年与成年的“自然”秩序里。对于王小波笔下的杂文也是如此，其启蒙和精神传承恰好来自他所批判的做一个“特立独行的猪”而不能的时代，这也正好印证了80年代曾经作为反叛和批判资源的知识内在于50—70年代的文化之中（50—70年代本身具有复杂性，即使左翼文化也很难被单一化）。

面对90年代初期的人文精神论争，王小波反对“重建精神家园、恢复人文精神”的“高高在上”，这种站在“俗人”（如“我们应该像商人一样，严守诚实原则，反对不正当的竞争”）的角度来拒绝“崇高”的论述其假想敌依然是早被王朔所解构的“左翼文化的崇高”，从这里也可以看出一种精英主义的趣味和站在大众（对商业化/大众化的称赞也在于其可以削弱“大一统”的共产党政权）的立场是并行不

悖或互为表里的，其原因在于无论是 80 年代的精英文化还是 90 年代的大众文化都是以对政治的消解为“批判”对象。

与“精神家园”联系在一起的另一个被王小波发明的关键词就是“沉默的大多数”，所谓“沉默”就是在政治高压下的“沉默”，与之相对的是话语权（借助福柯的观点，话语与权力有着内在的关系）。具体地说，“沉默的大多数”是指没有话语、表达权利的人们，这种把语言、表达权利作为填充权利的所指，就使得贫困、生存等物质性的指标丧失了被言说的可能。有趣的是，“沉默的大多数”恰好是被“大声喊出来的”，正如临终前的王小波写给友人的信中“自从我辈成人以来，所见到的一切全是颠倒着的。在一个喧嚣的话语圈下面，始终有个沉默的大多数。既然精神原子弹在一颗又一颗地炸着，哪里有外面说话的份？但我辈现在开始说话，以前说过的一切和我们都无关系——总而言之，是个一刀两断的意思。千里之行始于足下，中国要有自由派，就从我辈开始。是不是太狂了”。王小波自认属于“沉默的大多数”，而如今写杂文就是为了“打破这种沉默”，而这种“大多数”的想象显然来自左翼文化中对于劳苦大众的想象或者说携带着左翼的痕迹。

“大多数”的正义性是左翼动员的方式和结果（正如毛泽东对于中国社会性质的判断建立在人口学意义上的多数与少数）。80 年代以来对于左翼文化的清算方式之一，就是王朔式的站在“俗人”、“普通人”的立场上来审批革命文化的“假正经”和“苦出身”，历史吊诡之处在于这种貌似“大多数”的名义一方面来自所解构的左翼文化传统，只是这种二元对立式的选择和批判往往是一种对批判对象的内在

化，或者说所批判的对象会以某种方式“悄悄地”回来批判的逻辑之中；另一方面“沉默的大多数”的意识形态效果是确立“精神家园”所划定的文化贵族的身份区隔。这里的“大多数”已经不再是人口学意义上的“大多数”，尽管“多数人”的正义性依然具有合法性或吻合民主想象（如同对于代议制选举制度的直观感受就是选票论成败，在这个意义上，“超女”比赛被作为“拇指”的民主实践），如同王小波笔下的“弱势群体”也不在是阶级意义上的弱势，而是文化、社会制度上的弱势或者准确地说是话语的弱势。在这个意义上，同性恋者这一都市中的小众群体是王小波格外关注的“弱势群体”（承认和欣赏同性恋文化成为小资的教养之一），这显然也打破了“弱势=社会底层=贫困=多数”的能指链条。这种对于“精神家园”的寻找和“沉默的大多数”成为精英主义文化的有效组成部分，为一种保守的政治实践提供合法性，尽管借重“大多数”的修辞。

不过，历史已然发生了新的变化。在金融危机的背景之下，尤其是在2011年从“阿拉伯之春”到“美国之秋”的全球联动中，一种经济危机开始以社会危机、政治危机的形式表征出来。正如已经持续了好几个月的“占领华尔街运动”，很多人从这次运动中看到60年代全球造反运动的影子。我觉得这次运动提出的最为有趣和重要的概念，就是重提“多数人”的政治性和正义性，正如“我们代表社会的99%，我们不再忍受那1%的贪婪与腐败”的口号，这不再是底层的问题，而是99%的人无法忍受1%的剥夺。这种1%与99%的社会结构与其说是统计学数字，不如说更是当下全球社会结构的隐喻。这对于欧美发达国家来说具有格外重要的转折意义，因

为七八十年代欧美普遍进入中产阶级主体的社会，社会正义、社会运动很大程度上集中到少数人的议题上，比如原住民、有色人种、非法移民、同性恋者等，有批判性的思想都在捍卫少数人的权益，而现在不再是少数人的问题，而是大多数人的生活出现了问题。与90年代末期的反全球化、反WTO运动也不同，发达世界的中产阶级已经从全球化的受益者变成了被剥夺者，在这个意义上，中产阶级体认到底层的处境。

对于中国来说，“多数人”、“大多数”的修辞并不陌生，因为中国革命的合法性就是建立在大多数、绝大多数人的利益之上，正如毛泽东的说法，批判问题的标准在于是有利于大多数人，还是少数人。但是八九十年代以来，“多数人”变成了某种禁忌，尤其是90年代借助王小波的“沉默的大多数”的表述，把“大多数”由阶级意义上的大多数变成了遭受政治体制压抑的右派议题，变成了文化精英没有话语权的问题。在新的历史条件下，应该重新恢复“大多数”的正义性，恢复“大多数”作为人口学意义上的“多数”的意义，而不仅仅是一种修辞。

“贪婪”与“信心”： 金融危机时代的根源与药方

2010年初在中国放映的好莱坞大片《2012》似乎成为金融危机时代的绝佳隐喻，里面选择在中国制造诺亚方舟的情节似乎预示着中国作为“世界工厂”的实力，而中产阶级下层的故事也再次呈现了好莱坞对于现实议题的敏感嗅觉。

金融危机，或金融海啸，使得中国这个全球化不彻底的地方，一下子成为世界上最大的幸运儿，正因为“落后”，或者说离中心太远，别人风光的时候，不会带着你；别人落难的时候，同样也没有你的份。总之，这恐怕又要引起某些总想一厢情愿地和美国有难同当、有福同享的人们的不快，这究竟是中国的福气，还是印证了中国依然处在全球资本主义的边缘地带呢？

金融危机使得美国的华尔街成为众矢之的，也使得金融资本如明日黄花，媒体连同经济学家一起说：那些金融资本家太贪婪了，这真是人性的劣根，无法有效监督的道德成为金融危机的根源。道德的不

完善恐怕是一个老问题（人性的恶恰好也是西方政治、法律理念的原点），把新的危机解释为一个旧有的问题通常是人们抚慰伤口的最佳良方，既找到了安全而熟悉的原因，又可以坦然接受危机中的现实。因此，要给华尔街的硕鼠们减薪、限薪，而我们这些无辜的受害者，尤其是曾经春风得意的中产阶级，（想成为受害者也不是很容易的事，没有点资本和地位能在“金融”危机中受害吗？）得以自我拯救或被告知的拯救之道，就是一定要坚定信心，有信心就有希望，就有明天，就有未来。用今天的信心来拯救昨天的贪婪以赎回明天的繁荣，这也太像童话式的语言了。对于早已武装到牙齿的经济学理论怎么会提出如此充满了童心的解释呢？

信心是什么呢？是对现在金融体制的信心，对现存制度的信心，还是对“明天更美好”的信心？信心是一种信任，是一种责任，在这个意义上，金融危机确实造成了严重的信托危机。可是，为什么金融资本要建立在这样一种脆弱的道德基础之上呢？人心不古，人心不是最不可靠的吗？对于次贷危机的解释也是因为不负责任的银行信贷员把钱贷给了无力偿还的人，也就是说信托给了错误的人，而这些携带了大量不良资产的金融资本又通过金融衍生品来圈取更多人的信任，2009年被审判的华尔街大硕鼠纳斯达克前主席麦道夫正是利用了人们的贪婪。显然，贪婪不是华尔街的专利，贪婪是每个人心中的恶魔，金融危机如同一把道德标尺拷问着这些“成功搭上了资本列车”的人们。可是实践早就证明，人这种动物很难靠精神活着，没有物质刺激就会懒惰，就失去了积极性吗？人性的弱点要为这次危机埋单吗？

面对信心这个药方，也不能说不是一剂良药，拯救人们的不是保

住房子和工作，而是对未来的一种信任，也就是对时间的信托，金融资本恰好就是一种建立在时间维度上的资产信托。对于资本主义全球化的空间扩张，早已成为19世纪的老故事，尽管如此，像我们这个资本主义全球体制的边陲地带依然向往着能离中心更近一点。殖民主义是一种对空间的吞并和等级化，也就是说对于原发资本主义国家来说，殖民地永远都是殖民地，都是提供资本流动的等级差，或者说，占领殖民地不是为了据为己有，而是为了把殖民地纳入全球市场的体制之中，而全球化的市场恰好不是要建立一种同质的平滑的空间（如果世界是平的，资本和利润的洪流怎么流动呢？高低不平才能带来更多的能量，这种高低不平体现在劳动力的不平等、文化的不平等、生产及消费的不平等），而是要建立一个能够使得资本流动起来的地质落差。所以说任何高墙都是要被摧毁的，以前这堵高墙是共产主义，现在这堵高墙（甚至不能被称为高墙，顶多也就是小土堆）是阿富汗和伊拉克的恐怖主义及专制暴君。与此相比，金融资本显然不满足于这种落后而低利润的空间殖民的方式，与其把地球划分为不同等级的发达及落后的地带，不如向未来索要债务，无论是贷款、期货及各种衍生品，都是通过透支或预支未来的方式来转化为当下的利润，正如用于拯救金融危机的资金也来自国家债券，国家作为放债人，向债权人允诺未来的某个时候会还贷，在这个意义上，银行是不能倒闭的，国家更不能破产，正如恐怕没有一个人希望美国破产。在这个时代，对于主动（对于这种还处在帝国边陲地带的人们来说，占据中心永远都是心中的梦想）、被动加入（不加入就意味毁灭）全球体系的人们来说，时间是金融资本最大的金矿，只要时间不被打断，而维系时间的恐怕只有

人们的信心。

回到开头，对于“金融危机”中幸运或不幸的中国来说（幸与不幸完全取决于叙述者所认同的角度），其空间的边缘性恰好导致了一种时间的滞后，这种时间的滞后体现在，我们是世界工厂里的生产者，他们是世界天堂里的消费者，在这个意义上，时间的虚拟性依然要建立在空间化的实体之上。在这里，银行、美国及全球化已经成为一艘诺亚方舟，要同舟共济，要不大家一起完蛋。而要同舟共济，靠的就是信心，就是要对这艘起航了五百年的诺亚方舟有信心，那么对于已经登上诺亚方舟的人们来说，这究竟是幸运呢，还是无可选择的救命稻草呢？还有没有其他的空间，不存在中心和边缘？还有没有其他的时间，不用预支未来？当然，还有没有诺亚方舟之外的人们呢？

“劳动最光荣”

“幸福的生活从哪里来，要靠劳动来创造；劳动的快乐说不尽，劳动的创造最光荣。”这是小时候看过的“说教”美术片《小猫钓鱼》的主题歌。记得我在中学时代还当过班级的“劳动委员”，也不知道现在的学校里还有没有这个带有 50—70 年代印痕的职务。“劳动”或许是社会主义革命实践中核心关键词之一，“劳动”联系着工农大众的“生产”，也意味着个人修养和人生态度，“不劳而获”是对剥削阶级最大的指责。不过，“风水轮流转”，消费主义时代的“消费达人”取代了劳动者/生产者的主体位置（80 年代还在提倡“勤劳致富”），不仅仅小资、白领以消费者的身份登上历史舞台，而且国家也把拉动内需、扩大消费作为重要的产业政策。在这种背景下，“劳动最光荣”还能意味着什么呢？

关于农民工的叙述，几乎都是被表述、被再现的农民工，尽管

“打工文学”有许多是打工者的自我创作，但也必须借助媒介的“过滤”和审查，而成立于2002年5月的“打工青年艺术团”则是由一些在北京打工的青年人自发组成，他们在工地、场区等民工居住地进行义务演出，似乎更能彰显“农民工”的主体性。“打工青年艺术团”成立不久，其行为很快就被中央电视台的《实话实说》、《社会记录》等电视节目以及《人民日报》、《中国青年报》等各大媒体报道，引起了社会的广泛关注，并受到香港乐施会、美新陆基金会的资金支持，其演出的歌曲也被北京京文唱片有限公司相中，于2004年10月灌录了第一张《天下打工是一家》的CD。在短短的两年时间里，“打工青年艺术团”已经扩充为一个名为“北京农友之家文化发展中心”的NGO组织。

“打工青年艺术团”成为民工的代言人，正如在《天下打工是一家》的CD宣传语中说“这是一个沉默的群体，他们不能表达自己。而‘打工青年艺术团’却能通过文艺发出了我们自己的声音”，前句采用第三人称“他们”来叙述，后句就转变为了第一人称“我们”，从语法的角度看，这是一个在叙述上前后矛盾的表述。前句在陈述一个马克思的命题“他们无法表述自己，他们必须被别人表述”，而后句则呈现“打工青年艺术团”“发出了我们自己的声音”。这种不和谐的表述似乎是为了传达“打工青年艺术团”的功能或合法性就建立在由“他们不能表达自己”到“发出我们自己的声音”之上。为什么“打工青年艺术团”可以实现这种身份的转换而占据民工代言人的象征性位置呢？这种代表性又来自哪里呢？

“打工青年艺术团”的发起人、团长兼乐队主唱孙恒在2005年接受

《文艺理论与批评》访谈时，他回忆了来北京一年后的1999年“背着吉他，开始流浪，想去追求人生的理想、自由”的经历（很像一名浪迹天涯的“流浪歌手”）。当他“背着一把民谣吉他全国各地走了很多地方……在这个过程中，我在街头、地铁站卖唱，去高校，什么地方我都去。所以在这个过程中我接触了大量的各式各样的劳动者……这个过程使我看到了社会另外一面，而在这之前我所认识的只是书本上、报纸媒体上的”，通过这种“经历”或者说历险记，孙恒“看到了”被大众传媒遮蔽的另一面，即“在这个过程中我看到了真实生活的残酷性”。这种在追忆中形成的“民谣之旅”是孙恒“成长”的第一个阶段，第二个阶段是通过在北师大听讲座而后到明圆打工子弟学校执教完成的，“事实上这个过程，更深刻地让我了解到打工者这个群体。让我意识到其实自己也是一个打工者”，孙恒格外强调了第二阶段对于自己人生的意义，或者说这个阶段使其与以前的生活发生了某种断裂，“以前我对自己的身份不能确定，别人问我是做什么的我都很难回答。之前我只考虑到自己，没有看一下这个时代……而我也不过是在这样一个时代发展背景下成为打工者这个群体中的一个。我是这个群体中的一分子。我自己的命运、生存地位是属于打工者”，但有趣的是，孙恒在“民谣之旅”之前已经做过打工子弟学校的音乐老师，如果说那时的他还主要“只考虑到自己”，那么经过这两个阶段，他不仅练就了穿透大众传媒的“火眼金睛”，而且还获得了“打工者”的自我指认，把“自己”归属于“从农村来城市打工的人”。

事实上孙恒1998年来北京打工之前的身份是开封一所中学的音乐教师（中学教师也是“打工青年艺术团”多个成员的职业），之所以

要离开这种被他称为“铁饭碗”的“体制内的生活”是“对自由的渴望，对全新生活的向往”，“逃离”之路则是来到在多重意义上处于中心位置的“北京”打工，而当他最终找到自己的位置/身份还需要经历由北京到全国各地再到北京的“流浪”，这既是空间的移动，也是心灵的历练。在这份简单的自述中，孙恒已经由一个反叛体制的怀有梦想的青年人成长、顿悟为或者说自我意识为一名“打工者”。这很像曾经熟悉的青年人/知识分子/小资产阶级通过对社会/历史的“洞察”而或者背叛原有的阶级或者自然就加入到历史主体的无产阶级的革命道路之中，如果说“代表”的资格来自对一种“打工”身份的认同，但这里的“打工者”却无法获得无产阶级作为目的论支撑下的历史动力学的崇高位置，或者说，正是这种目的论在理论叙述和历史实践中的双重失败和陷入困境，使“打工者”这个称呼成为一种历史的幽灵性浮现。

“打工青年艺术团”发出“我们自己的声音”，还因为“我们认为，唯有从我们自身的处境当中找到应对策略，才能避免把解决困难的希望寄托于社会力量、权威部门出面‘做主’的被动局面”（《天下打工是一家》CD的宣传页）。这种主动的姿态体现在他们创作和演唱的歌曲中，比如《打工、打工，最光荣！》这首歌里有“高楼大厦是我建，光明大道是我建”、“我们是新时代的劳动者，我们是新天地的开拓者”等歌词。“劳动者”在经典马克思主义及其社会主义实践中具有积极的价值，是因为“劳动者”/“生产者”有一个具体的所指“工人阶级”，而这种对“劳动者”的借用，却无法指向工人阶级，这就使获得“劳动者”身份的“打工者”完全无法分享或占据某种历史

主体的位置，但是这种“挪用”却复活了“劳动”的正面价值，他们借用“劳动者”来使“打工”去污名化，赋予“打工者”一种主体性的身份，因为我们是“劳动者”，所以我们最光荣。在上文所说的这个“工人阶级失去历史主体位置”的时代里，孙恒等创作者重新赋予“打工者”以“劳动者”的身份，可以看成是一种对社会主义遗产的继承。下面以2005年“打工青年艺术团”的一次特殊的演出呈现其在文化语境中的位置。

2005年夏天在北京举办的第五届中国大学生戏剧节的落幕演出（8月25日）中，“打工青年艺术团”也参加了演出，还有另外一个刚成立不久的民工演出团体“劳动号子”。在“北剧场”（北兵马司剧场的简称）中，这些几乎没有经过艺术或表演训练的“演员”们登上了小剧场的舞台。“劳动号子”是刚成立一年多的业余演出队，他们是修车匠、装修工、“群众演员”等，他们组建“劳动号子”在很大程度上是丰富自己的业余生活，很少进行公开的演出，与已经获得一定社会影响的带有专业或职业特色的“打工青年艺术团”不同。戏剧节的组织者之所以把这些民工艺术团请到小剧场的舞台上，是为了让来自全国各大高校的戏剧爱好者们意识到自己的社会责任。

这次大学生戏剧节的标志是“工农兵”的雕塑形象，这个经典的社会主义时期的符号对于这些大多数出生在80年代的大学生来说唤起的与其是对社会主义记忆的怀旧，不如说是如同2000年因小剧场戏剧《切·格瓦拉》的成功而形成的对革命的形象性消费，而这种对社会主义表象的挪用早已在广告业中出现（比如腾讯读书2005网络文学精英会的海报）。对于这些表演者来说，登上小剧场的舞台并不意味着获

得一种奖赏、承认、成功或某种象征资本，反而造成了多重错位。对于打工者来说，90年代以来指称着精英、先锋艺术的“小剧场”并不是他们表演的舞台（民工聚集地），而小剧场的观众也不是他们诉求的观众，可以说，他们不属于这种“演员—观众”所形成的剧场空间中。如果凭借小剧场特定的艺术趣味，民工艺术团也很难进入这个空间，但是在“大学生戏剧节”的特定语境中，演员变成了民工，观众变成了大学生（大学生在某种意义上是小剧场的观众之一）。这种“特殊的语境”在于“大学生戏剧节”是由中国唯一的民营剧场“北剧场”的总经理（艺术青年或“北漂”）袁鸿创办的，这种民营剧场相比其他剧场来说最大的不同在于没有国家资金的扶植，完全自负盈亏。自2002年成立以来，“北剧场”试图走低票价、扶植青年戏剧、原创戏剧的策略来经营“小剧场”，被认为是“民间戏剧”的大本营，这种民营/民间戏剧的尝试以2005年9月18日宣布“北剧场”的倒闭而失败。正是在这种民营、偏重于原创戏剧（主要是校园戏剧）的多重耦合关系中，“民工艺术团”借机登上具有特定艺术趣味的小剧场的舞台，这似乎说明“民工”的形象已经从一种被遮蔽的边缘位置开始进入某种主流/精英的空间。正如“他们”演出后面的“工农兵”标志，如同上面对“打工青年艺术团”的分析，这种借助昔日社会主义形态的表述而显影的方式，也许恰恰暗示着那个时代的逝去，而“民工”只能借助历史的外衣浮现出来。

如果说“打工青年艺术团”最初是一个“来自打工者群体，服务于打工者群体”的民间自发组织，但是他们一旦获得“打工代言人”的身份，也就成为官方、媒体、资本纷纷借重的符号空间，或者说正

是这种“介入”参与建构了他们作为“代理人”的资格。比如“打工青年艺术团”会在政府庆祝“五一劳动节”的舞台上出现，孙恒也被授予“维护司法公正形象使者”称号、“首都来京务工人员文明之星”称号、“北京市十大志愿者”，并荣获“创业青年首都贡献奖”金奖，《天下打工是一家》的唱片在很大程度上也是京文唱片公司的一种投资。“打工青年艺术团”已经不仅仅在工地演出，而是出现在不同的空间或舞台上，他们无疑成为“民工”这个所指物的流动符号。

“房产”之争与关于 “市场经济”的双重想象

许多专家和地产商认为 2011 年遭遇史上最严厉的房产调控政策，“限购令”让火爆的地产市场迅速降温。为什么高房价会成为社会的定时炸弹？因为飞涨的房价依靠“击鼓传花”的方式把风险“传销”给那些购房/炒房的中上层阶级身上，究竟谁会成为最后的“冤大头”呢？人们心里总嘀咕“反正不是我吧”，倘若如此，为何美国的次贷危机会爆发呢？

对于依然处在产业调整、世界经济形势不确定的当下中国来说，“房产之痛”已经成为近七八年来格外引人注目的经济、社会问题。关于如何调控房价避免房地产泡沫早不是新鲜话题，2003 年新政府一上台就开始实行房地产宏观调控，2005 年政府工作报告第一次提出“抑制房地产价格的过快上涨”，2006 年以来每次两会讨论的热点话题都是“房价关乎民生”，可是房价不仅没有趋于平稳，反而大幅度增长，以至于出现政府越调控房价越暴涨的怪圈和恶性循环。同样，经

历 2009 年城市房价飞速上涨以及“蜗居”、“蚁族”等大学毕业生沦落为“第四大弱势群体”（前三个是农民、农民工和下岗工人）的现实处境，2010 年“两会”及政府工作报告更是把“抑制房地产价格过快增长”作为关乎国计民生的大事。不过春节前后房价依然没有停止过快增长，直到 4 月中期国务院陆续出台“国四条”、“国十条”等一系列以抑制投机炒房为主的调控楼市政策，房价才略显刹车之势。对于此次政策调整是否会成为房地产发展的拐点，还存在争论，但相关从业者和研究专家都把这次调控房价的新政作为重要标志，甚至成为市场经济/计划经济的风向标。

在“国十条”公布四天后，作为地产业者的任志强在其博客中发表“万言书”《这只是个开始》，从这份抑制房产投机的“10 号文件”中嗅出了大问题，他把这种削弱房地产投资属性的做法看作是对 1998 年取消福利分房、住房市场化（23 号文件）和 2003 年确立房地产是国民经济支柱产业（18 号文件）的背叛和否定，是“市场经济向计划经济倒退的开始”，“保住住房制度改革成果，就必须坚定市场化建设的信心，而不是走计划经济政府控制一切的回头路，不能从否定朱总理的住房制度改变，变成了否定邓小平的市场经济。这是立国之本的大是大非，而绝不是房价一高一低的市场波动”。随后《中国证券报》发表窦含章的文章《任志强万言书是开发商谢幕前的高音》，认为“新‘国十条’就是这样一个能从根本上解决老百姓住房难、把开发商‘撵出’舞台中央的好政策”。因为窦含章是新华社记者的身份，这篇“开发商退出历史舞台”的评论也被媒体解读为政府对地产商的“抨击”，尽管窦含章否认文章来自领导授意，但有趣的是，任志强的

身份也并非私营企业主，相反是国有企业的董事长。

可以说，任志强的文章延续了其一贯言论，就是政府不应该干预市场化的房地产，政府的责任在于建设保障性住房，也就是2004年任志强所提出的“地产商盖房给富人，穷人住房主要靠政府”。在他看来，行政干预只能造成权力腐败的温床，“每次政府试图用行政权力对市场进行管制时，都会对部门的权利进行一次再分配，以增加权钱交易和腐败的寻租机会”。窦含章把“抑制投机，让房地产市场回归居住属性”看成是政府对房地产行业的重新定位，“如果主要依靠市场调节应对城市化进程和普通百姓改善住房条件的需求，就会出现房价飞涨、贫富差距拉大、社会不公等严重问题”，房地产市场把大多数老百姓排斥在市场之外就是“市场失灵”的表现，这种政府干预是市场经济的正常行为，尤其是在金融危机的背景下，而且面对以任志强为代表的房地产利益集团，买不起房的普通老百姓的声音只能依靠“党和政府来代表”。窦含章同样说出了房地产市场的排斥属性，在“老百姓/消费者”与“开发商/生产者”的对立中，把政府作为调节二者矛盾的仲裁者。有趣的是，政府尤其是地方政府恰好是房地产市场的最大获益者，也正是在这个意义上，任志强认为房价越高，地方政府越可以从土地财政中获得建设保障性住房的资金。而两者的分歧似乎在于一方认为政府的计划之手不应该破坏、干预自由竞争的市场经济，而另一方则认为市场“失灵”之时行政干预并非背叛市场经济，反而是维护“正常”市场经济秩序的保护之手。

不过，在分歧中却包含着两个共同的前提或共识，第一个是双方都认可市场经济是房地产发展的基础。任志强虽然把“国十条”指认

为计划经济的开始，但他并不反对政府干预。因为商品住房属于市场经济，保障性住房属于政府的责任，所以政府不应该限制投资/投机性购房，或者说不应该否定房地产的投资属性，政府之手应该干预房地产市场之外的保障性住房建设。这种“只有高收入者才有资格购买商品住房，而中低收入群体的居住问题应靠经济适用房或者廉租房来解决”的论述清晰地划定了政府和市场在房地产行业中所充当的功能和位置。与反对政府干预、市场经济自主运行的新自由主义不同，任志强并非市场万能论者，反而是认为市场经济有界限和门槛，市场解决不了或无法解决的问题应该由政府来“擦屁股”，在这个意义上，政府要为市场经济保驾护航。第二个共识就是中国目前的房地产只有富人才能参与。正如窦含章认为目前的房价使得“大多数普通家庭只能望房兴叹”，房地产沦为少数富人的游戏。显然，任志强也不反对这一点，或许他是最早认识到房地产市场化后果的人，早在2004年他就说“我没有责任替穷人盖房子，房地产开发商只替富人建房”，也就是说，穷人或低收入阶层本不应该参与房地产市场化的游戏，也正是在这个意义上，任志强一直是支持政府要承担其廉租房等保障性住房的责任，而增加保障性住房也成为近一两年来政府保民生的重要举措。那么二者的分歧又在哪里呢？

在于双方对这种市场化的房地产是否正常的判断上。对于任志强来说，能够贷款或出钱买房的富人应该通过市场来解决，低收入群体或穷人的住房问题“天然”与市场无关，因此，房地产对中低收入群体的排斥是正常的，或者说市场化的房地产必然会把这些群体放逐出去。而窦含章则清晰地在富人与穷人的区分中加上了少数与大多数的

修饰词，认为“政府有责任为普通百姓提供住房保障，有责任在市场经济失灵、少数人占据大量社会资源、多数人却无法基本需要的严重不公平情况下，对市场进行果断的、强有力的干预”，对于大多数的中低收入者不应该排斥在房地产的门槛之外，否则只为少数富人服务的市场经济背叛了市场经济的初衷及其“代表最广大人民群众利益”执政者的理念。

任志强关于“地产商盖房给富人，穷人住房主要靠政府”、“住房分富人区、穷人区很正常”的言论虽然直白，却相当吻合新世纪以来房地产市场的发展趋势。随着房价升高和翻倍，不要说穷人或低收入群体无法参加商品房的游戏，而且最近一两年被作为社会主体想象的中产阶级也开始“望房兴叹”了，这就是2009年电视剧《蜗居》和社会学报告《蚁族》所呈现的现状，作为中产阶级/白领后备军的大学毕业生只能被高房价放逐到大都市边缘地带或“逃离北上广”。其实早在2006年任志强就认为“中低收入者就不应该挤进来买商品房”，如今中等收入群体也已经被许多城市纳入经济适用房的范围。作为橄榄形社会主体的中产阶级被房地产所撕裂：已买房的中产阶级在“住房资产增值”中有可能变成富人（处在“暂时做稳了房奴的时代”），没有买房的中产阶级则在“货币资产贬值”中成为穷人（处在“想做房奴而不得的时代”）。

“审慎而理性”的中产阶级一直是近几年培育公民社会和公民权利的理想主体，在2006年中产阶级还很难把自己也放置在中低收入群体里面，而2009年的“蜗居”、“蚁族”正好是中等收入群体或准中产阶级跌落到低收入群体的社会位置的表征。如果说2009年是中产阶级

捍卫公民权利的“公民之年”，那么2010年中产阶级就面临“中产之殇”的尴尬处境。可以说，中国的中产阶级还处在“千呼万唤”的襁褓之中就不得不品尝到了“被消失”的命运。历史的讽刺在于，当中产阶级、弱势群体在新世纪之交成为有效的社会修辞指认着不同的社会群体之时，很难想到在不到十年的过程中，这样两个群体又在市场化的房地产中被放置在“中低收入群体”或者说成为“弱势群体”的新成员（中产阶级再也不用救助弱势群体了，或许更能体会弱势群体被市场经济所放逐的滋味）。如果说任志强的先见之明说出了房地产市场化的“秘密”，那么房价飞涨的房地产市场就如同一场不断有人被甩出去的马拉松比赛。

“马拉松比赛”是孙立平借用法国社会学家图海纳对法国社会结构的描述，马拉松式的社会结构与金字塔式的等级结构不同，人们在金字塔中虽然占有不同的社会/空间位置，但始终处于同一结构之中，而马拉松的游戏规则是不断地使人掉队，“即被甩到了社会结构之外”，剩下那些坚持跑下去的就是被吸纳进国际经济秩序中的就业者，在这个意义上，参与游戏的与被淘汰的处于结构性的“断裂”之中，这显然是全球化及新自由主义背景下出现的游戏机制。孙立平提出的断裂社会，也是认为中国处在这种马拉松比赛之中。用马拉松这一时间性的比喻来替换金字塔这一空间结构的修辞来描述中国当下社会，似乎能够解释一部分中国社会的事实。比如失业，固然意味着被排斥到游戏之外，但并非处于社会结构之外，因为这种不断被淘汰的机制本身就是游戏运行的保障，或者说是游戏的一部分。在这个意义上，与其说失业者无法继续参与到社会结构之中，不如说失业者以“下岗”的

方式实现了这种结构的运行。可是，这种不断有人掉队的比赛能够持久吗？倘若只剩下富人游戏的房地产，那么谁将最终为高昂的房价埋单呢？倘若如此，美国还不起贷款的中产阶级又怎么会拖垮金融资本的链条呢？

任志强在讲述富人与穷人故事的同时，还讲述了另外一个与马拉松比赛不同的故事，这就是中国的房地产还处在供不应求的阶段，并且短期内很难改变这种现状。原因在于中国的城市化之路还很漫长，人们对于城市/市场中的房子的需求拥有巨大的渴望，这种城市化的欲望（包括任志强反复强调的中心城市所拥有的教育、医疗、文化等让人艳羡的资源）会使越来越多的人参与到房地产的马拉松之中。也就是说，与美日等遭遇过房地产泡沫破裂的发达国家不同，中国拥有“落后”优势就是有大量未被市场化/城市化的群体（如果八亿农民都能城市化，这将是多么巨大的“水源”呢），如同金融危机的情况下，中国还未被资本垦殖的空间为填补出口空缺提供了“希望的空间”。这种发展不均衡的地缘“优势”为房地产提供了源源不断的新鲜血液，仿佛房地产市场会如永动机般吸收着全社会的欲望与财富。正如任志强所说“可以肯定的是中国的未来离不开城市化，中国的未来也离不开城市的建设，没有房地产就无法消化现有的大量工业制造的产能，没有房地产就无法解决民众的居住改革”，正是这种城市化/现代化/市场化的大趋势，可以假设有源源不断的后备军“有幸”加入马拉松比赛，这种假设使得任志强“自信地”说出“我没有责任替穷人盖房子，房地产开发商只替富人建房”的豪言壮语。于是，任志强对“国十条”中提高购房门槛和限制表达了最大不满，认为是户籍歧视，

阻断了人们的“城市化之梦”，而对高房价所带来的资本“门槛”却从来都不认为是一种阻隔和歧视，只因在房地产市场中富人与穷人的区分是“正常”的。

在这里，关于房地产市场存在着双重想象，一种是伴随着房价上涨，会使越来越多的中低收入群体“望房兴叹”，另一方面在房子成为这个时代最大的利润机器和“会下蛋的公鸡”的时候，会对整个社会施展吸金大法，不仅中产阶级、高收入群体、私营资本、国有资本都会飞蛾扑火，而且尚未进入市场经济的人们也会为房子这个都市欲望燃起干柴烈火。这种房地产市场中富人与穷人的零和游戏论恰好需要一种关于市场之外的空间，需要一种市场化/城市化的欲望作为把整个社会都束缚在房地产的战车之上的动力。房地产市场的排斥机制和吸金大法是同时存在的，这就是房子在不断地“羽化”为资本增值工具的过程中所发挥的排斥和吸金的双重功能。

如果把房地产市场作为市场经济或市场的隐喻，那么支撑市场经济的恰好是完全相反的两个过程，一个是排斥或区隔功能，一个是吸金、吸人的扩张过程。如果把市场比喻为马拉松比赛，那么不断有人被甩出去和不断需要资金来充血是同时进行的两个过程，否则比赛就会枯竭而死。可以说这是资本主义马拉松的基本特征，前者是贫富两极分化，后者是需要不断地开疆扩土，寻找未开垦的处女地。正如殖民地在资本主义体系中所充当的功能在于，一方面殖民地是区隔和放逐之地，另一方面殖民地又是原料产地和劳动力来源。还比如中国的农民工也处在这种被区隔但同时又为市场经济充当廉价劳动力的位置上，也就是说，农民工无疑参与了马拉松比赛，但同时又是马拉松比

赛中最先被甩出去的人群，他们根本无法成为都市空间中的消费主体。而当下的中产阶级也处在这样一个位置上，一方面中产阶级本来是市场经济/马拉松比赛的主体，另一方面又成为被高房价放逐、区隔在都市边缘的“蜗居”者和“蚁族”。

从这里可以看出，这种尚未完成的都市化欲望所发挥的意识形态功能在于保证房地产作为稀缺资源的增值价值，而关于房地产区分富人与穷人的说法则充当着说服那些从马拉松比赛中淘汰出局和无法加入马拉松比赛的人们接受这个“合理的”现实的意识形态功能。可是，就连中产阶级都处在“想做房奴而不得的时代”，更何况那些早已被排斥在市场经济消费者行列之外的其他弱势群体能够加入马拉松比赛呢？与时刻等待着被救助的弱势群体相比，“审慎而理性”的中产阶级不会甘心自己成为房地产市场中的“穷人”，因此，呈现房产之痛的《蜗居》、《蚁族》之所以会成为2009年流行的大众文化现象在于这是不堪“被消失”的中产阶级发出的呻吟和抱怨（《蜗居》至今还高居新浪首页视频专栏），这种牢骚之声显然也可以获得低收入群体/弱势群体的由衷认同。从这个角度来说，窦含章文中所提到的“买不起房的普通老百姓”有着清晰的中产阶级主体的身份。

所以说，政府新近出台的房产政策，与其说是要取消马拉松比赛走“计划经济政府控制一切的回头路”，不如说这些抑制房价的政策恰好是为了使马拉松比赛能持续下去，使更多的新鲜血液（脆弱的中产阶级）可以成为比赛的选手（与“想做房奴而不得的时代”相比，“暂时做稳了房奴的时代”依然是一个好时代），而不是回到房改前的“排排坐，分果果”（暂且不讨论即使房改前的福利制度依然不包括城

市之外的农民)。在这个意义上，政府干预与其说是“罪恶之源”，不如说更是市场经济及其作为市场经济主体的中产阶级的“救世主”。有趣的是，为什么任志强要使用计划/市场的修辞来批评房产新政呢？如果暂时离开房地产领域，可以说任志强的说法并非没有“同路人”，在最近发生的山西煤改、重庆打黑和足球反赌等重大事件中也可以看到这种建立在计划/市场、国有/民营、人治/法治、体制/职业化等二元对立之上的争论。

“模范公民”韩寒

韩寒无疑是“80后”的骄傲和“当代英雄”，其可贵之处在于凭着单枪匹马、一己之力与“整个社会”作战，而对于韩寒的命名却更多地延续了90年代关于王小波的文化想象，即一只反体制的“特立独行的猪”，这显然把韩寒“想简单了”。韩寒与其说是鲁迅第二，不如说更是优秀的“共产主义接班人”，勇敢的“造反派”。

2009年岁末，许多报纸杂志选择把韩寒作为专题主角和年度人物。可以说，韩寒已经不仅仅是一个“80后”作家（其创作再也没有引起如处女作《三重门》式的反响），而且是当下博客点击量最大的博主和公共意见的领袖。也许没有一个人物能像韩寒这样成为“公民”的典范，具有如此清醒的自我定位和指认。

在韩寒“跟整个社会玩”之前，还有其他几件引人注目的事件。2006年有“韩白之争”，韩寒对文学评论家白烨关于“80后”作家的评价不满（白烨认为“从文学的角度来看，‘80后’写作从整体上说

还不是文学写作，充其量只能算是文学的‘票友’写作”)，韩寒认为“文坛是个屁，谁都别装逼”；2007年有多位“80后”作家申请加入中国作协，“韩寒接受采访时称，作协的存在是可笑的；中国这帮二奶作家，作协是二奶协会”、“我的立场一如既往，我绝不加入作协，打死我也不干。我认为，真正的艺术家应该永远独立，绝不能被组织左右”；2008年韩寒在与陈丹青的电视节目中炮轰多位文学大师（“称老舍、茅盾、巴金等人的‘文笔很差’，‘冰心的完全没法看’”）；不久韩寒又与河南作协副主席打嘴仗，认为体制内作家只会写官样文章，“作协要解散”。这些与文学有关的争吵虽然没有连续性，但韩寒的姿态和立场是一致的，就是对代表文学体制的评论家、经典作家以及作协制度表示不满，因为在他看来，“真正的艺术家应该永远独立，绝不能被组织左右”。在这里，“组织”有着清晰的指认，就是社会主义文学制度、生活在组织里面的作家只能是官方及政治的传声筒。这种“批判”似乎很张狂，但又是如此老旧。在90年代末期以韩东、朱文为主的“60后”作家曾经发起“断裂”的调查问卷，表达了与经典作家和作协制度的“断裂”，而90年代中期另一位早逝的作家王小波也曾经用犀利的杂文书写过50—70年代的荒诞故事以及要做“特立独行的猪”（其也被认为是成功的体制外的自由撰稿人），再往前80年末期的王朔在文学内/外嘲讽过这些无效的革命话语（并且是第一位拥有市场的作家），再往前在七八十年代之交，对政治文学以及“政治第一，艺术第二”的创作原则无疑进行了最为彻底的批判。从这个角度来说，韩寒对于文学脱离“组织”的理解并不新鲜，可以说是80年代以来关于文学的主流看法。有趣的是，这种改革开放以来早已成为主流的文

学观念（或者称为纯文学，或者称为去政治化的文学）却要不断地通过对已经“名存实亡”的旧体制的批判来确认自身的合法性，以至于那个被反复嘲讽的社会主义体制仿佛还依然影响和主宰着当下文学的生产。

从2006年开始，韩寒已经不满足于只对文坛发言（或许早已被市场边缘化的文学毕竟是个小舞台），开始通过博客对各类社会事件发表不同于“官方说法”的评论和质疑。正如一位网友在《2009 十大公民》中将韩寒总结为以“公民韩寒”的形象对重大社会事件做一个不漏的发言。正如《南方周末》请另一位知名体育/文化评论家李承鹏（同样是对“体制”怀有深刻批判意识的媒体人，把中国足球的最大内幕指向“举国体制”）所写的评价是“韩寒者，冒犯也”。这种冒犯在于应邀参加“世博论坛暨第四届嘉定汽车论坛”，却发表“城市让生活更糟糕”（戏仿世博会的宣传语“城市让生活更美好”）的演讲。《新世纪周刊》“选韩寒当市长”的专题如此描述“韩寒的体制外十年”：“十年前他退学了，成千上万的成年人等着看他天才泯然众人的笑话。十年后，成千上万的成年人说他是公共知识分子、社会良心，还有人说要选他当市长。”这种体制外的身份以及对体制/官方说法的不屑和批判成为韩式语录的基本策略。为什么韩寒这个“80后”的代表与体制存在着如此大的裂隙呢？或者说，“80后”与这种反体制的主体位置之间存在着什么关系呢？这种反体制的主体位置为什么也是公民/中产阶级的主体结构呢？

这种对体制的批判，某种程度上来自韩寒的成长经历，从1999年参加“新概念”大赛成名开始，到从高中退学，再到靠出版养活自

己，再到成为职业赛车手等。可以说，韩寒不依靠学校、家庭而“独立自主”被认为是一种非体制和体制外的成功。这种对学校/家庭体制的不屑与其说来自青春期的反叛，不如说来自“新概念”大赛、文学市场所标识的成功之路。相对于被体制养活的作家，韩寒可以自豪地如王朔、王小波一样宣称自己是靠文学市场获得“独立”的作家（那些社会主义作家及其作协作家都是“吃软饭”的），仿佛市场经济下的文学生产就是一条逃离体制的自由之路。但是这依然无法解释如韩寒一样的“80后”显然没有亲身体验过那种他所批判的文学体制，又为何对后者始终耿耿于怀呢？这与80年代以来对于“体制=保守=懒惰=守旧=不思进取”的修辞有关，也就是说反体制是改革开放以来的主旋律。从另一个角度来说，作为改革开放之后出生的“80后”依然可以在相对滞后的中小学教育中感受到一些50—70年代残存的意识形态符号（如少先队、红领巾、学雷锋等仪式以及《做共产主义接班人》、《社会主义好》等革命歌曲），这种僵化的道德说教为“80后”建构了一份关于体制、官方意识形态的经验，而这种经验/经历恰好起到反身建构一种反体制/反官方的主体结构的作用。正如韩寒在《这一代人》的博文中写到“而所谓的不关心政治，其实也是无稽之谈。在当今的环境下，政治还不是可以用来关心的。以前那批人，只是情不自禁被政治关心了，而他们所扮演的只是政治潮流的小喽啰和受害者，被害不能成为一种谈资，就好比被强奸其实不能算在自己的性爱经历里一样。政治可以关心的时代暂时还没有到来”，“但是，我们其实可以很高兴地发现，大群体素质的提高正是从这一代开始，从最基本的不乱扔垃圾，不随地吐痰，不插队，都是从‘文革’后接受教育的那

批人开始慢慢培养成。很多社会陋习和低素质表现，恰恰也是老一辈的光荣传统”。也就是说，在韩寒的记忆中，这种“政治潮流的小喽啰和受害者”以及“文革”前及“文革”中所接受的教育基本上是没有“素质”，这种关于50—70年代的负面经验与这种反体制/反官方的主体位置有着密切关系。

其实，如果把这种对僵硬体制的嬉笑怒骂再往前追溯，反体制、藐视权威正好也是具有毛泽东所提倡的孙悟空式的造反精神的红卫兵的基本特征。在这个意义上，反体制的韩寒也并不外在于50—70年代的精神传统，可谓优秀的“共产主义接班人”。只是红卫兵式的对于体制的批判在七八十年代之交发生了一次有趣的倒置。在这种拨乱反正、重建秩序的转折时期，原有的旧体制被作为僵化、落后、束缚的代表（这种体制在经济上表现为计划经济体制、在社会领域呈现为“单位制”：城市是国有大中型企业、农村则是人民公社制度），对这种体制的批判（借助七八十年代之交的修辞是把50—70年代重新指认为封建专制）就成为论述改革开放合法性的基本来源。在这个意义上，这种反体制的主体位置离改革开放的“官方说法”并没有想象的那么遥远。

“不高兴”和“没头脑”

2009年出了一本《中国不高兴》的畅销书，虽然没有达到1996年《中国可以说不》的轰动效应，但也成为国内、国际格局迅速调整时代，文化思想界的新动向。这本“不高兴”的书让我想起了儿时的动画片《没头脑和不高兴》。于是，我怀着巨大的好奇心，想从“不高兴”的故事中寻找“没头脑”的身影，因为它们形影不离的好兄弟。

记得小时候，看过一部动画片《没头脑和不高兴》，这也是无数令我怀念的动画片之一，还有《神笔马良》、《小蝌蚪找妈妈》、《九色鹿》、《大闹天宫》，日本动画片《龙太郎》等等。这部动画片竟然制作于1962年。我是80年代中后期家里拥有电视机之后才看到的，尽管80年代笼罩在反对道德说教追求自由意志的文化氛围里（就不说各种艺术本体论、文学主体论、审美自主性等等），但是并不能阻碍我们这些“无知少年”“由衷”喜欢这些带有50—70年代印痕的动画片。

现在看来,《没头脑和不高兴》也是这种带有教育意义的说教作品(80年代初期恰好是以反对政治干预艺术创作的名义下给文艺戴上了启蒙主义的项圈,这种新启蒙主义喂养下个人主义文化的说教色彩一点也不比锻造“社会主义新人”更少),教育小朋友不要像“没头脑”和“不高兴”这两个“活宝”那样做事马马虎虎、大大咧咧。“没头脑”竟然设计了一个没有电梯的九百九十九层的高楼(本来是一千层,但“没头脑”忘了一层),高楼大厦作为典型的现代主义美学的“崛起”的象征却被那个批判“现代派”的没落资本主义艺术的年代所深刻认同,更不要说描述共产主义理想的“楼上楼下,电灯电话”所包含的诸多“现代”因素(电话、电灯、高楼),更有趣的是,戏院竟然建在第九百九十九层(经济基础真是决定上层建筑啊),以至于排队看戏的小朋友要带足干粮和水来回走一个月。

在这座经济高楼的顶端所上演的是“传统”京剧《武松打虎》(京剧只有在当下才被命名为国粹,在60年代的戏剧改革中,京剧恐怕是最现代的艺术样式),这种荒诞感和喜剧感恐怕不是对高楼大厦所象征的现代生活的拒绝和批判,而是一种幸福的乌托邦式浪漫想象(没有饥饿,也没有压迫,遇见的困难只不过是摩天大楼如果没有电梯该怎么办“奢侈”问题),人们去大楼里不是去工作,而是去娱乐、去消遣。正如同时代的那部拍摄于1958年的科幻电影《十三陵水库畅想曲》(科学技术是那个时代对于未来想象的重要元素),在五谷丰登、鸟语花香的“桃花源”式的人民公社里人们过着可以去月球旅行、能够上天入地的神仙般的生活。变大的“没头脑”选择做一个工程师,而“不高兴”则是戏曲演员,可谓一文一武、一文一理。总之,他们

是一对“欢喜冤家”，但他们都是不合格的小朋友，有一些可笑的小缺点，这些弱点对于建设社会主义以及成为社会主义新人是不利的。

这部动画片对于“没头脑”和“不高兴”的讽刺，如同时期出现的喜剧电影《新局长到来之前》（1956年）、《今天我休息》（1959年）、《大李、小李和老李》（1962年）、《满意不满意》（1963年）等一样（1962年还出版过一本《喜剧电影讨论集》），而这些讽刺与歌颂（“歌德”与“缺德”）的争论也是左翼文化内部的诸多纷争之一。《没头脑和不高兴》出现在60年代初期也不是偶然的，从文本的内部结构来看，对于“没头脑”和“不高兴”的讽刺，是站在维护秩序一边的：建设高楼而不是打碎一个旧世界，武松“打”虎而不是挨打的老虎“造反”，“没头脑”就像只讲专业不讲政治的工程师，“不高兴”如同“死不悔改”的小资产阶级文艺工作者，故事是为了树立建设现代化的高楼也要遵循科学严谨的规矩，扮演老虎就应该吻合戏曲情节的假定性，不能随便打破规矩，这显然与60年代初社会主义调整时期的意识形态是吻合的。因此，从这里也可以看出，这部带有50—70年代印痕的作品本身呈现了“文革”与“十七年”的冲突。所以说，已经被单一化叙述的50—70年代并非如此简单。比如在50—70年代尤其是“文革”中获得支配位置的造反有理、破坏偶像的意识形态却达到了一次对偶像/领袖的更大的崇拜，这种文化逻辑之间的悖反与冲突恐怕是那个时代的最为基本的特征。进一步说，这部能够在80年代放映的作品，与70年代末期被解禁的作品一样成为喂养新时期的精神养料，而“拨乱反正”的合法性恰好就是要恢复“文革”前期、60年代初期所形成的意识形态叙述，在这个意义上，新时期所借重的资源与

其是“五四”，不如说更是“十七年”的遗产。

为什么会想起这部动画片呢？不是为了迎合“80后”越来越自恋的怀旧潮，而是因为长大的“不高兴”们写一本叫《中国不高兴》的书，使我马上联想起这部动画片，好奇心驱使我想看看这些“不高兴”们为什么“不高兴”，而更大好奇心是寻找“不高兴”的老搭档“没头脑”又在哪里呢？

无论是本书的作者还是书评都在提示《中国不高兴》是十年前出版的《中国可以说不》的升级版，从叙述的情感动力来看这两本确实很像，尽管出版《中国可以说不》的90年代中期正好是中国改革高歌猛进也分外艰难的时期（就连讲述三十年改革开放的公益广告，都要把1997年“我”下岗作为生命中的低点，只是2008年“我”的儿子已经考上了大学，那段“分享艰难”的岁月已然过去），而如今全球金融危机、“风景这边独好”的今天，“中国”却“不高兴”了。如果说十年前，这种民族主义的情绪背后转移的是国内矛盾分外尖锐的不满情绪（这种情绪也使得该书成为当年的“畅销书”，至于“不高兴”能否也借助这种首先引爆“社会话题”然后再畅销的营销之路还有待“市场”的考察），那么今天面对“我们的内忧外患”再次“不高兴”又是为什么呢？按照作者的描述，2008年4月海外学生护卫奥运火炬所体现的新爱国主义（也被有的人称为第二次五四运动），“这种情绪反应是自发自动的，在这个淡漠政治的时代，表达强大的抗议信息（无论内政外交都是），充满魅力的行动政治，完全应该得到正当的评置（而不应是白岩松们自以为是的抖机灵），完全有理由载入现代中国人精神历史的史册，以及中华民族复兴历史的史册”。暂且不讨论这

种关于青年作为历史主体的想象本身是“五四”时代的产物（孩子、青年既是希望也是被拯救的对象，“救救孩子”），也不管这种“自发自动”的护卫奥运圣火所积聚的并非如此明确的对中国文化或民族甚或祖国的认同究竟是对西方说“不”，还只是一种全球化时代里暂时寄居的情感盔甲呢？

《中国可以说不》恰如书的副标题“冷战后时代的情感及政治选择”，“冷战后”的背景使得本书并没有重复 50—70 年代在冷战意义上对于美帝国主义/资本主义的批判，反而是在民族国家的经济利益的基础上挑战美国的霸权，在对美国说“不”的逻辑，日本和古巴是可以放置在一起，都是中国的榜样。因此，这本书确实是在后冷战的去意识形态化的意义上来讲述中国的情感，所以对美国可以说“不”，但不会对“资本主义”/“现代化”说“不”，在这个意义上，这些对美国说“不”的人们坚信“中国的发展离不开世界市场，同样，世界市场也不可能把中国排除在外”，所以说，连同这本“不高兴”被认为是一种左派“愤青”之作的评论确实有冤枉之嫌。“不高兴”延续了《中国可以说不》的基本思路，在这本“大时代、大目标及我们的内忧外患”（又让我想起那部《大块头有大智慧》的电影）的“谏言献策”的书中，对于美国、西方的“批判”或者说去“魅”化上并没有太多变化，变的是如今已然经济上强大的中国更应该以“世界大国”、“超级强国”的心态来思考问题。从这里，可以看出如果说“不高兴”是一种民族主义的“大国崛起”的梦想，那么“没头脑”就是那些主张全盘西化的、信仰“作为意识形态的”自由与民主的自由派，这样两对最佳搭档表面上针锋相对，其实却深刻分享着相似的逻辑，可谓

亲密的“好兄弟”。

我的疑问不在于对这份漫谈式表达了某些“真实的”民众情绪（能不能畅销还不知道，但“哗众取宠”是这个商业时代的最大的广告），而在于为什么这些“中国不高兴”的言说并没有比“没头脑”们说出更多的故事，反而分享了一样逻辑和“大目标”。在“中国”如何“崛起”的道路中，“不高兴”尽管说不要像“没头脑”那样唯西方马首是瞻、满脑子崇洋媚外、满脑子都是“一夜美国人”（或者说和美国“一夜情”），但“不高兴”所开出的药方却是中国要拥有“持剑经商”的“铁手套”，比如要有航空母舰等强大的海军即“硬道理”来支撑和保障中国海上的生命线，“航空母舰就是西方工业革命以来一直信奉和坚持的‘持剑经商’原则中的‘剑’。从科学上讲，航空母舰是一个复杂的作战系统，它是把现代工业发展的成果都集成在一起的一个作战平台。在第二次世界大战中，美国靠航空母舰奠定了世界老大的位置，后来又靠航空母舰维持了霸权。想拥有航空母舰的国家是不是有一种潜在的挑战霸权的冲动呢？我认为是有的，这种潜在的冲动实际上反映了对中国现实安全环境不满意的心态，这种心态固然与西方的坚船利炮打得稀烂的历史悲情有关，但是更主要的是与现实世界有关。我可以肯定，就算有一天台湾回归了，中国人一定还想要航空母舰，或者比航空母舰更先进的海上战斗舰艇。在这背后，实际上是渴望有一个‘大目标’的冲动”。再比如：“中国去非洲，无论从利益上看还是从重塑世界秩序上看，都是对西方的一个重大的、潜在的挑战。如果中国不去非洲，无法解决能源、原材料的瓶颈问题。怎么解决中国自己的工业化、城市化问题呢？”这种走向海外的“闯关

东”精神恐怕与80年代“走向蔚蓝色”文明的“河殇”表述有异曲同工之妙。中国要取代“美国”成为比美国还美国的国家，因此，德国、日本、苏联这些昔日落后后来强大的国家正是中国的典范，当然日后走向军事扩张主义也是必然的和有道理的，否则面对日渐枯竭的石油资源，没有拳头来掌握更多的石油资源“注定”是要灭亡的，显然，那些坚持“持剑经商”的日不落帝国更是中国的榜样了。

在“金融危机”的背景之下，“不高兴”们却说出了许多人的“心声”，同样感觉“风景这边独好”的中国经济学家们也认为中国终于“不差钱”了，中国要趁机去全世界购买资源，去澳大利亚、新西兰、非洲买地，到时候中国的农民就可以去国外当农场主，去越南、缅甸、菲律宾等东南亚国家发展金融产业，成为银行家，这样就可以把“危险的”的可能贬值的外汇变成资产和资源，后代子孙也就可以坐享其成了，拥有花也花不完的土地和能源，这真是太好了！而受到“大国崛起”鼓舞的人文知识分子也“深刻自省”西方模式的缺憾并要自觉地从美国和西方模式中走出来，一边忙着整理和论述中国的软实力，一边说光是经济崛起还不行，关键是文化上、制度上要提供一套能够造福人类的“软道理”以区别于美国的自由和民主，这显然是一件有中国特色的大工程，对于渴望“没有中心、边缘之分的空间和没有透支未来的时间”的“我”来说也是心向往之的事情，让我们拭目以待这些思想家和理论家的成果吧。

但是在“不高兴”们所渴望“走一条人类历史上从未有过的路”的论述中，恰好走上的是一条与资本主义/现代化全球扩张并尽量占有资源和能源的老路，“无数的事实已经证明，西方几百年来形成的‘持

剑经商’的传家宝是不会丢弃的，你想靠自己刀枪入库、马放南山感化人家放下手中的剑，跟你吻合地做买卖，这可能吗？这其实是机会主义”。所以说，“我们中国需要一群英雄，一个真正的英雄集团。多少人我不知道，总之人数不能太少，我不相信一两人就能解决问题。我们需要这样一个英雄集团带领我们这个民族，完成在这个世界上管理、利用好更多的资源，并且除暴安良的任务”，而真正需要“英雄集团”的原因在于“具体应该怎么做，我们还可以再讨论，再商量，但是这个视野一定要有，我们需要一群英武的人把我们的民族带出去。这里实在用不着什么高深的道理来故弄玄虚。你只要看一下我们中国的现状，我们的人口，我们的资源，我们的能力，就只能得出这两句话：人要走出去，东西要拿回来”。因此，“中国需要自己的‘摩西’”，“想想孙中山、毛泽东、邓小平这些人，带领一个苦难民族浩浩荡荡，九曲九折，从黑夜奔赴晨光，真像史诗一样啊，让人联想到大禹和摩西”。尽管从孙中山、毛泽东、邓小平之间可以寻找到“前仆后继”的关系，但是他们之间难道不也是裂隙纵横吗？

在我看来，这份“大时代”的“大目标”就是中国如何像西方国家那样完成现代化和工业化的“伟大复兴”，而“持剑经商”才是“崛起大国的制胜之道”，尽管这份“大目标”也要包装上中国古老的“光辉”外衣：“我曾经说过，秦国的战斗意志连续保持了几百年，太了不起了，所以最后由它来统一中国。当然统一之后它的战斗意志就衰退了，很快就完了。我觉得中国保持这样的战斗意志不用保持几百年，只要几十年，中国很多大事就全办好了。我希望中国能回到祖先曾经走过的光辉道路上来。”所以说，这种在对美国说“不”的愤怒

和“不高兴”的决心有多大，“由衷地”成为美国/西方的欲望和渴求就有多大，所谓只有“恨之深”，才能“爱之切”，反之亦然。

作为这样即将崛起的国度中的一员，“我”应该感到幸福和高兴，再也不用沉浸在拥有灿烂文化和辉煌文明的曾经也富过的“意淫”，而加入“不差钱”的大财主的狂想之中多好啊！可是谁让“我”学了一点儿文化研究呢？谁让“我”还有一点儿国际主义情怀呢？“我”不能不想到，当中国被拖进血迹斑斑的近代史的过程，是如何被迫割地、赔款，是如何被西方列强欺辱。这种近代以来被“印证”为“正途”的发展之路，已经使得英国成了日不落帝国，使得美国成为新帝国，就连作为亚洲国家的日本也是“G8 俱乐部”的一员。凭着联想，我对照了当下的 G8 和 1900 年入侵中国的八国联军，竟然有七个国家是重叠的：美、英、法、德、意、日、俄，G8 多了一个加拿大，八国联军还有“一战”后解体的奥匈帝国，也就是说一百年来，全球最发达的几个国家没有什么变化，不多也不少，尽管经历了“一战”、“二战”和漫长的冷战以及五六十年代全球风起云涌的民族解放和社会主义运动，但在 90 年代初，随着解体后的俄罗斯加入 G8，历史仿佛又回到了 20 世纪之初帝国主义刚刚争霸全球的年代。

迄今为止最为成功地实现了“脱亚入欧”的亚洲国家是日本，八国联军那会儿人家日本已经成了列强之一了，日本既是与西方列强一起侵略亚洲的刽子手，也是以抵抗西方列强为基点的亚细亚主义的发源地，这样两种悖论的状态集中体现在日本对亚洲的侵略以实现“大东亚共荣”和发动抵抗美国等西方列强的太平洋战争，这样两种双重的“正义”面孔却掩盖了“脱亚入欧”的帝国之心。在这个意义上，

已然成为西方代表的日本侵略亚洲和与美作战并没有本质的区别，正如西方列强之间也经常发动战争，难道英国与法国的战争和英国与亚洲国家的战争具有本质的区别吗？尽管最近几年有一种从日本近代侵略历史中拯救出抵抗西方的正面遗产的努力（尤其是借助对竹内好的重新讨论），但是对西方的抵抗和仇恨之心有多强，拥护和成为西方的渴望就有多大，正如日本产生出抵抗西方的亚洲之心的同时也可以成为亚洲唯一的西方国家，更不用说受到日本近代所象征的“亚洲的胜利”鼓舞的背后建立在日本成功“脱亚入欧”的胜利，而并非“亚洲”的胜利。如今的日本也身兼反美的最前线和美国最坚定的盟友的双重身份，在这一个意义上，如此众多的“亚洲”论述恰好产生于这个最不“亚洲”的国家里也并非偶然。而《中国可以说不》和《中国不高兴》的表述，日本无疑是中国的好榜样。

况且作为全球化的“正面”成果使得印度、中国、巴西等发展中大国也挤进了“G20”。当然，许多媒体说 G2 即美国和中国才是应对“金融危机”最重要的，想想也有道理，美国和中国的关系正是最大的消费国与最大的生产国之间的关系，谁也离不了谁。可是并没有改变这种国内圈地运动（中国没有圈地，但农民工依然可以提供廉价劳动力）、国外进行殖民的现代化的发展之路，如果 G20 真能变成 G100，是不是就意味着这艘“泰坦尼克”永不沉没呢？或者说，资本主义的这艘开了五百年的大船可以搭载上所有的乘客呢？从历史上看，这是不可能的，暂且不讨论这艘“泰坦尼克”本身存在头等舱、次等舱、第三等级、第四等级，问题关键在于，这艘大船永远都需要更大的水差才能航行，也就是永远都需要一个外部来维系，这个外部可以是殖

民地，也可以是未开发的海洋和太空。（月球不是已经被美国作为第一个海外殖民地的落脚点了吗？）在这一点上，“金融危机”让船长很不“高兴”，但无论是进一步的刺激计划，还是继续发行未来的国债来刺激当下的人们消费，都是和以前一样的“没头脑”式的方案，起码说是毫无新鲜的故事。如同患了肥胖症的怪物，永远都需要吞吃食物，或者说，要想永不沉没，只能不断发掘新的空间和时间，否则就是慢性自杀。在这个意义上，纵使中国人都过上了美国人的生活，那个时候谁又会“有幸”沦落为今天的中国人呢？

在“中国不高兴”的旁边，还有一群“高兴”的人们。年初有一部贺岁喜剧叫《高兴》，记述了一个自我命名为刘高兴的农民工在都市的浪漫歌舞剧，前几年还有一个火暴的小资话剧《两只狗的生活意见》，讲述了两只来自乡下的狗在城里的奇遇记，而2009年的好莱坞奥斯卡最佳影片也颁给了一个《贫民百万富翁》的英国电影，里面有三个孟买贫民窟的“火枪手”，浪漫的爱情和心酸的故事却是可以抚慰金融危机下的奥斯卡评委们，这些“高兴”的人们成为豪华的“持剑经商”的中国式“泰坦尼克”母舰之外的另一种风景。

最后请允许“我”这个自恋的“80后”再怀一下旧，穿着虎皮的“不高兴”怎么打都不死，反而追着武松满场乱跑，最后追着打小朋友和同样是观众的“没头脑”，当他们跌跌撞撞从九百九十九层高楼上一路滚下来，“不高兴”和“没头脑”终于又碰面了，摘掉虎皮的“不高兴”和伤痕累累的“没头脑”大眼瞪小眼，齐声高呼：“原来是你啊！”现在这个动画片或许可以得出新的解释，当“不高兴”出现的时候，“没头脑”是不是也在不远的地方呢？谁让他们是形影不离的死对头呢？！

“在希望的田野上”

想起《在希望的田野上》这首老歌，不仅仅是为了怀改革开放的旧，而是因为曾经被认为落后、愚昧的乡野又成为拯救金融危机的“希望的田野”。

记得中学音乐课本上有一首欢快的歌曲叫《在希望的田野上》，带有民歌的色彩，节奏明快，歌词也很好记，是少有的几首与《共产主义接班人》、《接过雷锋的枪》、《社会主义好》、《没有共产党就没有新中国》等硬朗的主旋律歌曲不同的歌。这首歌创作于七八十年代之交，1981年元旦在中央电视台播出，迅速红遍大江南北。按照词作者陈晓光的说法，这首歌是他在四川、安徽等地深入生活，有感于生机勃勃的农村生活而创作完成的。这首歌唱出了一幅“炊烟在新建的住房上飘荡/小河在美丽的村庄旁流淌”、“禾苗在农民的汗水里抽穗/牛羊在牧人的笛声中成长”的浪漫诗意的田园风景，唱出了改革开放初期十一届三中全会以来农村实行家庭联产承包责任制所焕发的乐观、

幸福的状态。

“我们的家乡在希望的田野上”

这种叙述方式与现代性，即站在城市的角度叙述乡村生活不同。在现代性关于乡村的叙述中只有两幅面孔，一个是落后、愚昧的乡村，一个是美丽、怀旧的乡村，前者是为了论述现代的正面及进步价值，后者则通过构建一个浪漫的田园来回应现代性带来的改变（一种对现代性的批判）。一个是对前现代生活的批判，一个是对前现代生活的怀旧。这样双重想象是建立在“前现代 = 乡村”、“现代 = 城市”的修辞之上，也就是把一种现代性的时间表述固化为一种空间隐喻。从这里可以看出在“城市 = 现代”的想象中，乡村没有言说和观看的位置，乡村只能是童年、最好的旧时光或逝去的乐园，也就是一种被现代性破坏、放逐或非现实的幽灵化空间。这首歌颂耕作、劳动和收获的田园美景看起来属于那种关于田园的反现代的现代性叙述，但差异在于，这首歌中“我们的家乡在希望的田野上”、“我们世代代在这田野上生活”的叙述主体是“我们”这一集体指称。与建立在城市与农民的分离或外来者“我”眼中的乡土风景的叙述不一样，尽管作为创作者是以采风、体验生活的方式来叙述一种希望的田野，但这种“我们”却使得采风者的位置消隐了，反而创造了一种与田野、村庄、家乡一体的叙述主体。可以说，这种对于田园风光的书写，从某种程度上延续了 50—70 年代左翼文艺中对于土地、乡村的正面表述以及叙述者与被叙述对象的合二为一的“讲话”精神。

这首歌与《年轻的朋友来相会》、《乡恋》等同时期的歌曲一样，受到了港台“时代曲”的影响，是大陆流行歌曲的先声。但在出现之时也被当时的媒体批评为“靡靡之音”，尤其是以《乡恋》为代表，形成了新时期初期著名的“《乡恋》风波”。由于演唱者李谷一采用“气声”、“轻声”的唱法来演唱《乡恋》，脱离了正统的美声、民族唱法。从1980年2月，《北京音乐报》就刊登了一些批评意见，认为这首歌趣味不高、格调很低、不够健康、毒害了广大青少年，为修正主义招魂，是黄色和资产阶级歌曲等等。其后在北京西苑宾馆召开的第四届全国音乐创作会议上，对《乡恋》也多有微词。但与此同时，也出现了一些对这首歌的支持，如《光明日报》就刊登文章认为这种新的演唱方法是大胆的创新，是“百花齐放，百家争鸣”的体现。按照李谷一的回忆，这首歌受到了最高领导人的支持，不仅在人民大会堂演出，而且还受到了千万听众的喜欢。最终《乡恋》出现在1983年首届春节晚会的舞台上，成为家喻户晓的经典曲目。对于这段波折，在一种后续的叙述中，往往被表述为“凡是派”与“改革派”的争论，前者代表着保守、守旧、不思进取的力量，是“文革”极左的遗风；后者则是新生的、开放的、进取的力量，是改革开放的支持者。这些歌曲的流行，也被作为改革派对凡是派的胜利。因此，“凡是”对改革的批判就成为一种守旧的代名词，而对于计划经济、社会主义体制的市场化改革被作为一种锐意进取、勇于创新、突破藩篱的象征，一种反（社会主义）体制话语获得了另一种（官方）体制的肯定和认可。流行音乐真正获得官方认可在80年代末期，《爱的奉献》、《亚洲雄风》等一批歌曲，被作为官方活动的主旋律。据演唱者韦唯回忆：“当时李

瑞环同志在一次文化部党组扩大会议上说，像韦唯这样的流行歌手，我们还是应该支持的。这应该是中央高层第一次明确表示支持流行音乐。”

这种对流行歌曲的争议也在新时期初期其他文化领域中出现，如文学界有朦胧诗、美术界有星星画派、电影界有第五代电影，它们被作为一种具有创新精神的艺术，或者说它们在叙述语言上与50—70年代的社会主义现实主义艺术以及“文革”艺术有着鲜明的不同。曾经作为叙述规范和惯例的文学艺术突然变得“朦胧”了，这种“不透明性”或陌生化被看成是对50—70年代的社会主义文艺的挑战，同时也是对以“文革”为对立面的改革开放的支持。在改革开放三十周年纪念之时，这些当时有争议但事后获得认可的文化事件就成为印证改革开放的重要标识（如罗中立的《父亲》、刘心武的《班主任》、张丕基的《乡恋》等作品）。当然，并非每次“创新”都能获得官方的认可，80年代也出现了多次反资产阶级自由化的运动。只是这种保守与改革的叙述模式成为理解80年代改革开放历史的基本框架（这种激进与保守的标签也是50—70年代历史的基本形态）。

但有趣的问题在于，无论是《乡恋》，还是《在希望的田野上》，这些歌曲都是社会主义体制内部的产物，是社会主义文化体制创作的典范。比如《在希望的田野上》是1981年由中国音乐家协会创作委员会的《歌曲》编辑部和安徽省音乐家协会的《乐坛》编辑部联合组织一批全国著名的词、曲作家到安徽农村深入生活的结果，采风回来不久举行了以“在希望的田野上”命名的汇报音乐会。这种体验生活、与工农相结合的创作过程依然延续了50—70年代文化的生产方式。进

一步说,80年代的反体制或先锋运动都依托于社会主义旧有的文化体制,获得体制或官方的肯定与承认依然是这些文化艺术运动的内在情感追求,但也从另一个方面印证了体制自身的破碎与裂隙。也就是说,在80年代被作为反叛和先锋的艺术表达,是一种体制内部分裂的产物。直到80年代末期,体制所具有改革活力才逐渐被削弱,这也是商品化在1988年被大力推进的时期。正是在这个时期,电影界出现了体制外制作的第六代电影,按照张元、王小帅的说法,他们无法像第五代那样有体制裂隙和保障(在制片体制中,很难获得拍片机会),只能另辟新路。

2008年是纪念改革开放三十周年的年头,《在希望的田野上》也被作为改革开放初期农村政策所带来的兴旺、繁荣的体现。与《乡恋》相似的,在这里,田野、故乡、家乡、爱情成为一组相关的意象来描述那个七八十年代之交的时代。除此之外还有《大海啊故乡》(1982年于洋导演电影《大海在呼唤》中的插曲),歌中唱到“小时候妈妈对我讲/大海就是我故乡/海边出生/海里成长/大海啊大海/是我生活的地方/海风吹海浪涌/随我漂流四方/大海啊大海/就像妈妈一样”,“妈妈”、“故乡”、“大海”成为“我”生活的地方,“走遍天涯海角/总在我的身旁”;还有蒋大为演唱的《在那桃花盛开的地方》(这首歌因1986年在春节晚会演唱而家喻户晓),根据词作者邬大为的说法,这首歌创作于60年代末期珍宝岛自卫反击战不久,是词作者采访珍宝岛前线的结果。“在那桃花盛开的地方/有我可爱的故乡/桃树倒映在明净的水面/啊!故乡!生我养我的地方/桃林环抱着秀丽的村庄/无论我在哪里放哨站岗/总是把你深情地向往/在那桃花盛开的地方/有我迷人

的故乡。”这首歌如同唐代的边塞诗歌一样，在边疆思念祖国/家乡，“桃花盛开”的田园风光也成为故乡/祖国的所指；与此相似的还有《十五的月亮》（1984年4月词作者石祥在连队采风后创作的）：“十五的月亮，照在家乡，照在边关/宁静的夜晚，你也思念，我也思念/你守在婴儿的摇篮边/我巡逻在祖国的边防线上/你在家乡耕耘着农田/我在边疆站岗值班”，这也是以边疆的视野来回望家乡/祖国（如同1984年流行的香港歌手张明敏演唱的《我的中国心》，在另一个华夏边缘的区域来诉说“中国心”）。

如果把这些80年代前期出现的流行歌曲放置在一起就可以看出，这种对于故乡、田园、土地的书写成为一种有效的国族认同。无论是大海，还是“你守在婴儿的摇篮边”，家乡/祖国都是一种女性的形象，一种提供抚慰和养育的地方，是一个怀旧的、思念的远方。有趣的是，这种浓郁的对于故土的思念与80年代初期“实现四个现代化”的城市/都市景观存在着某种错位。这一抹对于家园、故乡、祖国的乡愁恰好不是用来展开一种前现代的乡愁或对现代性的批判，反而是为了论述现代性的合法性，是对改革开放所带来的“希望的田野”的肯定。这与那种通过把50—70年代论述为封建法西斯专制的窒息、戕害来印证现代化合法性的修辞充当着相似的意识形态功能。这似乎与“现代化=城市”、“前现代=乡村”的逻辑相矛盾，“美丽的田园”竟然与“现代化”的高歌猛进耦合在一起。这或许和80年代被作为一种家园重建、秩序恢复的论述有关（所谓“拨乱反正”），正因为革命、极左路线导致50—70年代家国破碎、妻离子散，所以现代化是一种重建“希望的田野”的动力。如果说90年代在大众文化中出现的对于毛

泽东时代的怀旧是对急速推进的市场化改革的某种情绪性的反应，那么在 80 年代中前期以流行音乐为代表的乡愁中，一种对于现代性的正面论述借用了田园牧歌式的乡土景观。这种“现代/城市”与“田野”的和谐共处，也正是 80 年代中前期所形成的改革共识的体现，正所谓“我们的理想在希望的田野上”。

“我们的理想在希望的田野上”

“我们的家乡在希望的田野上”印证了改革开放初期农村所出现的繁荣景象，这与实行家庭联产承包责任制的同时，大力发展和扶持乡镇企业有关。这种“离乡不离土”的生产方式既就地解决了过剩劳动力的就业问题，又把生产收益最大程度地返回到本土的生产和建设之中。因此，80 年代中期城乡差距被极大缩小。可是“我们的理想在希望的田野上”并没有持续多久。这种繁荣景象在 1985 年推动城市改革之后就逐渐消失了。伴随 80 年代中后期城市改革的启动以及 90 年代更为明确地以东部沿海地区作为出口加工厂的发展模式，使得农村很快变成这种发展模式的附庸。正如 1989 年春节第一次出现了民工潮，农民作为劳动力开始向沿海集中。而乡镇企业在市场化竞争中也面临危机，八九十年代开始衰落，其吸收就业、服务乡村的功能也逐渐丧失。当然，这种加工企业从中国台湾、韩国转移到中国东部沿海的历史动力还在于冷战终结，资本可以流动到劳动力等各种生产成本更为廉价的海峡西岸。

在 90 年代这种以城市为现代化中心的市场化改革，农村被沦为土

地、资源、劳动力的供给之地，逐渐失去了自主发展的可能。正因为要制造更为低廉的商品，必须维持更为低廉的劳动力价格，导致城乡差距重新拉大。再加上这种以出口为主体的生产模式，在劳动力成本低廉的情况下所产生的内需不足并没有影响到过剩的生产。这种把农村重新被边缘化的生产结构，农民的劳动力以及土地资源被城市不断地吸纳，从而使得 90 年代的中国变成了内部殖民/移民的经济结构。到 90 年代末期三农问题成为与下岗同样严重的社会危机。这种中国内部的城市与来自乡村的农民工的关系，就像美国、西欧等第一世界与庞大的来自第三世界或前东欧国家的劳工一样，也如同富裕的亚洲四小龙与非佣等东南亚打工者的关系。这种模式加速了农村的凋敝，在土地减少、人力被城市所抽空的局面下，农村很难恢复“希望的田野”的浪漫景象。直到 2002 年新一届领导人上台以来，一种以工农、反哺农村的政策才逐渐出现。这些废除农业税、建立农村合作生产的尝试被看做是对 90 年代激进推行的市场化政策的一种调整。

这种关于“三农问题”经历了 80 年代初期的繁荣、90 年代的凋敝以及新世纪以来的好转的叙述方式，与叙述改革开放三十年的基本策略相似。对于改革开放三十年，并没有使用那种从失败走向胜利、从低谷走向高潮的叙述，而往往被表述一种过山车似的，从七八十年代的辉煌到 90 年代中期的挫折或阵痛，再到 2008 年的和平崛起的空间地形图。与农民在这三十年中相似，曾经作为国家主人的工人阶级也经历了过山车式的命运。关于国企改革的历程也被叙述为一种下降再上升的历史段落。更为重要的是，这种国企改革的历程恰好从另一个方面说明这种出口加工式的发展模式对于中小国有企业带来的深刻

影响。

80年代初期不光有“希望的田野”，也有实行了生产责任制、奖励制而焕发生机的国营企业（如同实行包产到户的家庭联产承包责任制的农村改革一样）。如当时的改革文学蒋子龙的《乔厂长上任记》中所描述的这种体制内部的调整所带来的生产积极性。这种80年代逐步实行的自负盈亏、政企分开、经营自主的改革，试图打破计划分配、行业壁垒，以满足人民群众日益增长的物质文化的需要，从而形成政府主要以宏观调控的方式来间接引导企业的微观生产，在企业获得自主权和引入竞争机制的同时，让市场来调配生产资料（这种政府主导的市场化改革，也成为意大利依附理论专家阿里吉在《亚当·斯密在北京——21世纪的谱系》中所指出，中国改革开放是亚当·斯密式的“市场是政府的工具”的成功典型）。与此同时，鼓励私营企业发展。到了90年代初，许多国营企业因社会负担过重等诸多原因而无法在市场竞争中占据优势，尤其是在以东南沿海为中心的加工业的冲击下，国营企业面临破产的危机。在这种背景下，90年代之初召开的“十四大”把建立现代企业制度作为国企改革的目标，而现代企业制度在十四届三中全会中表述为“产权清晰、权责明确、政企分开、管理科学”。政府也开始实行“抓大放小”的国企改革的方针，即重点发展占全部国有工业总利税80%的九大支柱产业，放弃那些效益差的中小国有企业。由于大部分国有工人恰恰工作在这些中小企业中，因此，在90年代中期国企甩包袱的攻坚战中，导致大量工人下岗。在文学领域出现了一批以国企厂长或中层干部为主体的《分享艰难》、《车间主任》等“现实主义冲击波”，以实现一种（让人们）“分享艰难”或

(让下岗工人)“从头再来”的意识形态抚慰。曾经作为社会主义主体的工人阶级走到了历史的最低点。2004年在国有企业进一步转制中出现了管理层收购的方式来转移国有资产(在郎咸平的“揭秘”下),已然完成现代企业制度改造的国有企业如何进一步走向资本市场成为争论的焦点。与此同时,已经远离社会议题很久的文学界,此时出现了“对‘纯文学’的反思和‘底层文学’的呼唤”。

从80年代末期国企改革中出现工人下岗之时,恰好也是农民工正大量进城充当廉价劳动力之时,一边是作为社会包袱被淘汰,一边是源源不断地成为城市建设和工厂发展的无产阶级劳动大军。一个被大量失业,一个被大量就业。如果说90年代中期以来是工人阶级失去历史主体位置的时代,那么这也是农民工以廉价、弹性劳动进入城市的时代。工人阶级下岗与农民工进城同样都是市场化的产物,只是替代或填充工人阶级位置的农民工却始终处在暧昧与无法命名的状态之中。两种完全相反的运动,却实现了相似的结局,就是把社会主义体制下的工人和小农经济或个人经济下的农民变成除了出卖自身劳动力之外一无所有的劳动者,尽管农民工依然还保有一份养家糊口的土地,但也如同下岗职工微弱的养老金一样,以保证劳动力自身的再生产。2002年以来在逐渐扶持三农的同时,政府也提出了振兴东北老工业基地以及深化国有企业改革的进程,社会保障制度也在逐渐解决下岗职工的医疗保险问题。“希望的田野”似乎又焕发了生机,曾经的苦难与危机也成为改革开放、社会转型所必然要经历的阵痛与代价,已然和平崛起的中国可以偿还90年代所遭遇的各种历史及社会债务。

这样一种作为完满结局的改革开放三十年的叙述非但没有受到金

融危机的影响，反而提供了难得“发展”机遇。农村这一被资本/市场抛弃在外部的空间又称为消化生产过剩危机的空间，伴随着中央政府通过激活农村市场来拉动内需，农民及农村开始由劳动力、土地等资本的原料供给方变成了某种意义上的消费品市场。尽管在这种由廉价劳动力变成消费者的角色转换中，农民终于享受了迟到的国民待遇，只是这种待遇与其说是补偿，不如说是为资本及市场成功地进入农村市场提供基础和保障。

“我们的未来在希望的田野上”吗

之所以会想起《在希望的田野上》这首老歌，不仅仅是为了怀改革开放的旧，而是因为曾经被认为落后、愚昧的乡野又成为拯救金融危机的“希望的田野”。对于出口受到严重影响的中国来说，从2008年下半年，政府就出台了一系列政策来刺激农村消费，对下乡的家用电器、汽车等耐用品进行消费补贴或以旧换新，以此来拉动内需，弥补出口的损失。不仅如此，即将出台的全民医疗制度改革终于惠及全体国民，农民开始被纳入医疗保险的行列，而最近又公布六十岁以上的农村老人免费享受政府医保。这些政策是2002年新一届领导人上台以来所实施的一系列惠农政策的延续，包括废除农业税、给种粮农户以补贴、扩大农村公共品供应、统筹城乡发展、深化综合改革等建设社会主义新农村的重要措施。在金融危机的时代，为什么曾经被现代化的价值所否定的乡村又会成为“希望的田野”或拯救性的空间呢？以至于拉动内需的重任要依靠这些与中产阶级相比远远没有消费能力

的农民身上呢？这是不是某种程度上改变着农民作为农民工的廉价生产者的功能呢？还是为了抚慰因出口而减产、破产的“返乡”农民工的失业情绪呢？

金融危机在某种程度上改变了中国在国际环境中的位置，其强劲的发展潜力，成为世界经济的发动机。尽管经过半年多的低迷，但经济增速似乎已经开始回升，巨额的经济刺激计划也初见成效。这种消化危机的能力，恐怕与中国拥有广袤的“希望的田野”有关。也就是说，与美国等深入水深火热的金融中心不同，虽然中国已经改革了三十年，也取得了举世瞩目的成就（仅从经济总量和外汇储备上说），但中国还不是一个完全工业化的国家，原因在于中国的城市化或市场化率还很低，依然有三分之二的人口是农村人口，有三分之二多的地区是农村。这意味着什么呢？这意味着中国有着如此广阔的未被资本化的处女地（尽管可耕地已经逼近 18 亿亩的红线），这些被作为落后、愚昧的田野在这个灾难深重的时代成为最具“希望”的区域。因为不用海外投资或殖民，只要把过剩的资金和原有出口的商品成功而有效地转移为内需，就可以转移金融危机对于中国这个制造业世界工厂的影响。而要把农民变成消费者，显然不是一朝一夕就可以完成的。如果连中产阶级都勒紧腰带，那么收入本来就低的农民怎么会去消费呢？

在这个背景下，改善农村的消费环境和提高农民的消费能力就需要政府投入大量的基本设施。比如没有稳定的电力，肯定消费不了下乡的家电，没有足够的汽油，也不可能去购买汽车，有了汽车没有公路恐怕也不行。因此，架桥铺路、通水、通电、通油，就成为当下政

府巨额投资的对象，也就是要让农民逐渐过上“楼上楼下，电灯电话”的城市化生活。这些基础设施可以使过剩的资本固定下来（通过把资金实物化、领土化或空间化以减少流动性），既带动相关产业的发展，又避免资本流动过快带来的通货滞胀。另外，如果解决不了医疗保健等后顾之忧，也不能让我们的农民兄弟打开钱袋子。当然，最重要的是，如何来提供农民的收入才是关键，没有钱，总不能贷款消费，就连城里人还没有养成刷信用卡的习惯，这种预支消费在农村更难推行。不仅如此，在家电、汽车等过剩产能纷纷下乡的同时，无法就业的大学生（各种过剩的商品）也被作为过剩人才引入乡村，回乡创业以及大学生村官被认为是“新知青运动”。这与二十几年来资金、土地、劳动力总是被城市所吸纳的方式完全相反，过剩的商品、人才回流到农村，对于已经做了几十年二等公民的中国农民来说，真是危机时代的“意外”收获。

这又是一次资本主义历史上使用空间转移危机的老故事。如果说金融危机是一次债务危机，一种把未来的钱借贷到今天来消费的贷款、举债造成的危机，那么这种时间危机依然需要空间置换来化解，正如美国再次举债（向未来索要债务）来刺激国内市场，希望能够增强消费者的消费信心。这种空间转移与资本主义发展存在着内在关系，最早论述这个问题的是德国马克思主义者卢森堡，在其《资本积累论》中把海外市场与资本主义内在的生产过剩危机联系起来，正是海外市场保证了资本主义可以度过生产过剩与内部消费不足的危机。美国马克思主义地理学家大卫·哈维使用“时间—空间的修复”的概念来描述这个过程。如果把现代性、金融危机描述为一种透支未来来拯救今

天的时间向度的危机，那么空间置换的方式可以转移这种时间性的危机，通过不断拓展的空间来扩大资本主义的版图，把这种透支的时间危机转移为空间问题，在这个意义上，“希望的田野”也就是哈维所说的“希望的空间”。意大利依附理论家乔万尼·阿里吉也借用哈维的“权力的领土逻辑”（使资本固定在空间、领土的范围内）和“资本主义逻辑”（打破空间的障碍和藩篱，使资本可以自由流动到利润更高的区域）的区分，来论述资本过度积累与空间生产的关系。这也正是殖民地为什么在资本主义全球征服的过程中扮演着重要角色。殖民地这一外部空间对于资本主义生产来说充当着双重功能。一方面是获取更为廉价的原料、劳动力、土地、资源的地区，另一方面也是产品的消费及倾销之地。这种田野、欠发达地区、未市场化的区域，就如同殖民地一样，也充当着双重功能。

这样两种似乎相互矛盾的功能，成为资本主义及工业化的基础，尽管“二战”以后，作为资本主义加工区域开始以外包或资本转移的形式扩展到东亚区域，但作为核心技术及产品附加值依然控制在美国等资本主义的核心区域（正如从八国联军到G8，一百年来，作为最发达的帝国主义/资本主义国家依然保持着高度的重合）。而问题在于，这样两种功能是相互矛盾的，恰如生产者与消费者的矛盾是一样的，为了提高利润，生产者的成本越低越好。也正是这个原因，“二战”后的东亚地区成为出口贸易加工区（从六七十年代的日本、中国台湾、韩国再到中国大陆成为世界加工厂），但这种廉价的劳动力必然又很难承载一种消费者的任务，从而出现了中国生产，美国消费的局面。而当美国消费疲软，就影响到中国的生产，这就又造成中国把过剩的产

能如何消化的问题，这个问题恰好又与作为廉价劳动力自身消费不足相冲突，幸好中国还有“希望的田野”。

在农民、农村由被剥削、被剥夺的负面想象变成走出困境的“希望的田野”的过程中，却呈现了这个时代最大的悖论。当现代化/市场经济化/工业化推进的过程中，农村一直充当着补给的功能，不断地为这种现代化提供劳动力和土地，但当现代性出现危机或问题之时，被掏空的农村又称为救世主。而拯救危机的方式，并没有对产生危机的现代化之路及生产模式带来反思和否定，反而是通过把未市场化的区域以更大的速度城镇化、市场化的方式来延续这种危机之路，这就是武侠小说中的“以毒攻毒”吗？试想，如果农村真的消失了，等到下次危机到来，又去哪里寻找“希望的田野”呢？

跋：匪兵、拾荒者与解梦师

杨 早

慧瑜与我的北大岁月，可谓失之交臂。当他在 2001 年秋走进戴锦华老师主持的文化研究工作坊，曾经的参与者我，已经成为博士一枚，进入到导师认为我去听课是浪费资源、往外轰我的阶段。虽然我于 2003 年还是忍不住跑去听了戴老师的电影解读课，以继续提高自己在买碟方面的品位，然而并没有因此认识慧瑜——即使或许他也在那个课堂里虔诚地坐着。

说到“虔诚”，我是以己度人了。从 1998 年到 2000 年，我一口气选修戴老师三门课时，听讲之认真，确乎可以用“虔诚”两个字来形容。毫不夸张地说，我后来会做一些当下文化研究的课题，从眼光到方法，受戴老师影响至深。

不过，2001 年之后，我基本是在清末民初的报刊堆里打转，离文化研究越来越远。直到 2005 年底，几位朋友兴之所至，成立 1217 俱乐部，谋划出版《话题 2005》，才又与文化研究这行当接上了榫。

我找到戴门的大师姐滕威（其实我认识她时，她还在读大四，被

戴老师亲昵地叫做“小滕威”),约她写专题,让她在“超级女声”和“芙蓉姐姐”里任选其一(我知道两者她都一直关注)。滕威选了“超女”,推荐师弟慧瑜来写“芙蓉”——算起来,慧瑜刚上博一,方从私淑弟子登堂入室,成为戴门一员。

我没见过慧瑜,一度认为是位女孩(这个错误后来犯的人非常多,似乎这两字已成女性专用),约稿都是通过滕威,直到稿来了,《“芙蓉姐姐”的迷思》,我看完,编完,交稿,出书。慧瑜一直也未谋面,直到次年四五月,在社科院开《话题2006》的例会,一群戴门弟子包括滕威光降,才第一次得睹慧瑜的尊范。大家都是微胖界的,自然心有灵犀。

我深知在北大中文读博有多辛苦,多无法分心。所以后来也没敢打扰慧瑜,只是间或听见传来对他的赞誉,比较不低调的说法是:“张慧瑜”三字,在某些场合,就等于“学问”一词。哈哈,慧瑜该脸红了,微胖界一脸红就特别萌。

直到2008年末,慧瑜主动给我寄来一篇稿:《“谁的”爱,奉献给“谁”——抗震救灾中的“人道主义”话语表述》,又让我窥见了久违的戴门风采。不必讳言,刚刚结束博士论文写作,慧瑜的笔还有些紧,与《话题》追求的活泼平易的文风未必一致,但我与另一位主编萨支山,都看重文章中的思辨力,看重他对在大灾之前成为某种霸权话语的“人道主义”条分缕析,从“底层”、“80后”、“中产阶级价值观”多面攻打的运思特质。这种批评的复杂性,以及“评论之评论”正是《话题》系列的追求。我们为慧瑜这篇稿的辞句调整花了很大的力气,正要想在加强表达有效性的同时,亦能保留他思辨的元气

与深入。

次年再看慧瑜的写作，就松快多了。学院写作（狭义的，写给评审委员会或同行看的）会制造一种笔下的紧张感，我本人深有体会。如何在不放弃深度与复杂的同时，摆脱学院写作的晦涩与匠气，是一道很难突破的关卡。后来我想，慧瑜大概亏得有网络影评的底子，所以能够从学院写作的阴影中快速挣脱出来，他的文化时评，尤其是涉及影视的，可谓轻灵、厚重兼而有之，足以让读者轻易感知思辨的快乐。

慧瑜原先给自己的论文集命名为《匪兵匪语》，实有深意存焉。“匪兵”的被命名、被指认，与“官”的互为转化，以及边缘地位导致的无名化，都很可变成某种对于文化研究者的隐喻。在学术界，文化研究一直不是特受待见的行当，以其“浅”（对象之浅）与“新”（现象之新）让许多人认为它是“评论”而非“学问”，而在大众媒体构建的所谓文化圈，文化研究的姿态同样不受欢迎，它不能向任何一方提供利益，也无法向受众提供酷评那种“爽”的感觉。文化研究力求抽丝剥茧的写作，有时成为喊出皇帝新衣的童声，有时又是不知所云的冗谈，更多时候是多此一举的消毒剂。当大众迷醉于大众文化制造的幻象时，你却指明华丽衣袍下的腌臢，或炫彩泡沫中的乌有，谁会感激你呢？

当然，“匪兵”还有一重含义，就是它的抗拒姿态。然而，与戴锦华老师的绝对精英立场不同，生长于大众文化喂养的“70后”、“80后”学人，对大众文化的利弊难分，好坏交杂，比长辈确实多了一份体认。

从这个意义上说，我更愿意把慧瑜和我从事的活计“影像书写与社会观察”，比拟为一个“拾荒者”的形象。无意攀附本雅明的经典，但拾荒者确实是这个自产自销的文化体系中，我们唯一可选的角色。中国的大众文化的生产与传播，还没有发达到容许严肃的文化研究者参与其中的地步，它仍然像一个无所不包的垃圾场，而文化研究者就像一个个拾荒的人，面目模糊地在芜杂与恶臭中辨识整座城市的生活。这些人很容易被无视，又很容易被收购，很多人真的就参与到了废品再加工与仿造的行列之中。可是真正的拾荒者，不仅仅是为了在垃圾场里找到当晚的面包，他更想知道的，是这些成山成海的社会碎片之中，隐藏着怎样的一些轨迹？生产、出售、消费这些制品的人，如今被塑造成了什么模样？

当我们直起腰来，开始讲述与分享我们拾荒的心得，角色又一次转变，我们凭借辨识垃圾的慧眼，占有碎片的丰富，瞬间化身了文化迷梦的“解梦师”。戴老师总说，有墙的地方总有门，又说，每一个硬币都有两面。世界大千，总还是有听众不满足于看孔雀开屏，而想知道屏为何而开，如何绽开，那美丽的尾羽凸显了什么，又遮蔽了哪些。

梦有好有坏，有美有恶，但每一个梦都需要解析，可能是过度阐释，也可能是杯弓蛇影，但解梦的好处是穷尽各种可能，让隐藏在阴影中的机巧、算计、欲望无所遁形。当一个梦被拎出来放在台上时，无论温暖或冰凉，它是熟悉的，与生活息息相通的。随着解梦师的分析，听众们惊异地睁大瞳孔，张开嘴巴，他们在我们的讲述中听见了一种陌生的生活，一个陌生的自我。

这些年拾的荒，解的梦，被一个匪兵摭拾到一起，于是你看到一

本手记，这本手记可能叫《匪兵匪语》，也可能叫《话题 2012》，抑或更名为《影像书写——大众文化的社会观察（2008—2012）》不管书名与装帧、开本为何，你能从中了解到的，是我们时代的一些秘密。

2012. 3. 19 于京东豆各庄